PĘ 584

SUMAR

ANTITEZE
Dumitru Solomon: **Cuvînt de început** (pag. 2)

SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL
Paul Cornel Chitic: **O lume cu nenumărate personaje** (pag. 4)

PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU
Pe rol: „Revizorul" de Gogol la Teatrul „Bulandra" (grupaj realizat de Ileana Popovici) (pag. 6)

IDEI
Cristina Dumitrescu: **Libertatea de a greşi altfel** (pag. 13)

Valentin Silvestru: **Dreptul la viaţă şi dreptul la moarte** (pag. 14)

O ÎNTREBARE PENTRU:
Cătălina Buzoianu, Victor Rebengiuc şi Valeriu Moisescu
Autonomia de a propune şi inerţia de a dispune (grupaj realizat de Victor Parhon) (pag. 16)

Paul Cornel Chitic: **Desfiinţarea teatrelor?** (pag. 18)

De ce aţi acceptat să fiţi director?
Răspund: Victor Ernest Maşek, **director al Teatrului „Nottara" şi** Grigore Gonţa, **director al Teatrului „Ion Creangă" (grupaj realizat de** Victor Parhon) (pag. 20)

„UNDE FUGIM DE ACASĂ?" (pag. 22)

CRONICA
„Henric IV" de Luigi Pirandello la Teatrul „Nottara" (pag. 24)
„D'ale protocolului" de Paul Everac la Teatrul de Comedie (pag. 26)
„Dom Juan" de Molière la Teatrul Mic (pag. 28)
„Porţile pădurii" Ellie Wiesel la Teatrul Evreiesc de Stat (pag. 30)
„Terra II" de Tudor Popescu la Teatrul „Ion Creangă" (pag. 30)
Semnează: Cristina Dumitrescu, Marian Popescu, Alice Georgescu, Victor Parhon, Corina Şuteu

CRONICA TELEFAGULUI de Ştefan Cazimir (pag. 31)

OGLINZI PARALELE
Marian Popescu: **Păcate şi virtuţi** (pag. 32)

BEŢIA DE CUVINTE
Alice Georgescu: **Expresia expresivă** (pag. 33)

DIALOG
Interviuri cu Alexandru Tocilescu **şi** David Esrig **realizate de** Victor Parhon (pag. 34)

ARTE
Bedros Horasangian: **„Pescăruşul", „Livada de vişini" şi Generalii** (pag. 38)
Paul Cornel Chitic: **Un pictor personaj** (pag. 40)

INEVITABILUL CARAGIALE
Dan C. Mihăilescu: **De la Iov la Pan** (pag. 40)

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI (pag. 42)

SCENA LUMII
Primăvara libertăţii (pag. 44)

INSTITUTUL DE ISTORIE A ARTEI FILIALA CLUJ

Plt 17.193 1/1990

TEATRUL AZI

ANTITEZE

Grand

CUVÎNT DE ÎNCEPUT

Prin arta-ţi, dragă tată, de-ai stîrnit
Acest al apei clocot, domoleşte-l!

(Shakespeare, **Furtuna**)

N-am fost spectatori. Pînă în decembrie 1989 am jucat toţi într-o farsă tragică şi grotescă, în care măştile surîzătoare ale mereu învingătorilor dansau frenetic serbînd infinite victorii asupra eternilor învinşi, a eternilor păcăliţi, a purtătorilor de măşti triste şi imobile. Măştile care, ca în viziunea teribilă a lui Zinoviev, spuneau pe scenă „pentru" şi în culise „împotrivă", într-un joc perpetuu şi dezumanizant. Farsa coşmarescă s-a terminat. Finita est comoedia. Dar jocul nu s-a sfîrşit. Altă piesă a început, şi vor fi mereu altele, căci, nu-i aşa, lumea e o scenă, iar noi, oamenii, nu mai avem dreptul, din secunda păcatului originar, să fim doar spectatori.

Obsesia foamei, a frigului, a frustrării a lăsat locul unei alte obsesii, a libertăţii. Am abandonat tristele măşti imobile, măştile înfrîngerii şi neputinţei noastre, şi jucăm în plină lumină a reflectoarelor, conduşi de aceeaşi mînă, a aceluiaşi Regizor, într-o piesă de data asta politică. Nu mai sîntem fantoşe, ori ni se pare că nu mai sîntem, şi ne luăm rolurile în cît se poate de serios. După o jumătate de secol de teatru mut sau aproape mut, de maniheism politic (da, realegerii; nu, războiului), descleştarea gurilor, redescoperirea dialogului, sufocat de fumul gros al monologului autocratic, ne restituie condiţiei umane, implicit aceleia de homo politicus. Obsesia libertăţii s-a transformat, chinuitor de crispant, într-o obsesie politică. Cine crede că ea se va stinge o dată cu alegerile se înşeală şi îl sfătuiesc să-l recitească pe Caragiale. Nimic mai firesc totuşi decît această fervoare politică, acest cvasidelir general după o existenţă vegetativă de cincizeci de ani. Însă fiorul de nelinişte care ne încearcă se datorează sentimentului tulbure că monstrul politic tinde să devoreze tot ceea ce constituie zona noastră intimă de pace şi senin, greu încercată şi ea pînă nu demult: cultura, contemplarea, meditaţia, credinţa. Iată, cărţi nu prea apar — şi, dacă ar apărea? zadarnic, nimeni nu are timp, nu are „stare" să citească, scriitori de prima mărime fac mărturisiri publice de capitulare în faţa asaltului vieţii politice, cît despre cărţi, cine să le scrie şi cînd? Sălile de teatru sînt pe trei sferturi goale, sau, în cazuri fericite, pe jumătate pline, prin expoziţii se trece în goană, cu bicicleta, cum ar spune Karel Capek, la concerte doar Celibidache poate umple într-o clipă sala Ateneului, televiziunea transmite pe programul II piese de Shakespeare în timp ce toată lumea priveşte pe programul I dezbaterile parlamentare sau procesele judecate de tribunale militare (Postelnicu împotriva lui Macbeth!). Oare ne putem re-aduna fărîmele sufleteşti împrăştiate de uriaşa explozie care s-a produs în viaţa noastră?

Totalitarismul n-a reuşit, deşi a făcut inimaginabile eforturi în acest sens, să transforme cultura într-un deşert saharian. Cultura paralelă, înfruntînd cu încăpăţînare cultura

oficială (necesară doar minților subintelectuale care o fabricau și primitivilor care o consumau și o consacrau), a continuat să trăiască nu numai în exil sau în straturile de elită ale intelectualității din țară dar (sfidînd războiul dus împotriva sa de pe cele mai înalte culmi ale progresului și civilizației comuniste) și în conștiința oamenilor ca o adevărată oază spirituală în deșertul ce lua proporții înfricoșătoare. N-ar fi nedrept ca tocmai aerul de libertate pe care-l respirăm să devină irespirabil pentru cultură, supraviețuitoare a celei mai întunecate epoci din istoria acestui pămînt, așa cum nedrept a fost ca mintea cea mai luminată a Greciei, Socrate, să piară ca victimă a democrației după ce supraviețuise tiraniei? Dictatura fanatismului, a bîtei, a ignoranței a oprimat cultura pentru că simțea amenințarea continuă a acestui dușman neîmpăcat și tenace. Nu putem desăvîrși vechea opresiune prin despersonalizare, prin refuzul de a ieși din febra epuizantă a exclusivismului politic. E adevărat, sîntem acum bolnavi de politică, așa cum am fost înainte bolnavi de neputință. Dar vindecarea nu poate veni tot prin politică.

Ce se întîmplă de fapt în cultură? Ce se întîmplă în teatrul românesc? Din păcate, prea puține lucruri îmbucurătoare. Spectacolele care au avut premiera de la începutul acestui an sînt, majoritatea, concepute și construite în ultimele luni ale vechiului regim, poartă pecetea prea vizibilă a unei sumbre agonii de sfîrșit de eră, transmițîndu-ne fie eforturile obosite de a înșela defuncta cenzură, prin contorsionări azi inutile și ridicole, fie nepăsare față de rigoarea artistică, fie graba de a ieși în public. Aceste spectacole nu au puterea de a-i aduna pe spectatori de pe străzi, din piețe, din fața televizoarelor spre a-i readuce în sălile de teatru. Nici tendința de a deschide larg porțile teatrelor pentru piesele de bulevard, pentru produsul comercial, tendință manifestată încă din anii regimului anticultural (cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, interesat în orice diversiune), nu este în favoarea constituirii (sau reconstituirii) climatului teatral specific. Bineînțeles că teatrul nu poate fi numai un instrument de educație, așa cum ar fi dorit doctrina marxist-leninistă, care în accepția ei ceaușistă avea în vedere confecționarea „omului nou", un om desensibilizat, abrutizat, sclav modern instruit doar pentru funcții productive și reproductive. Ideea de plăcere era exclusă din actul artistic, deopotrivă cu ideea de performanță profesională. Dar plăcerea pe care încercăm să o repunem în drepturi nu poate fi doar o plăcere a simțurilor, plăcerea platoniciană spre care aspiră arta fiind una a sufletului și a minții. Teatrul nu poate fi un simplu joc, așa cum viața însăși nu e un simplu joc, chiar dacă în esența ei ultimă e absurdă.

Mai sînt și altele. Disiparea unor colective teatrale, curentul centrifug al unor actori și regizori (și totodată centripet, căci fuga lor are ca țintă centrul, capitala), a dezorganizat unele teatre din țară, le-a paralizat. Magnetul politic a dislocat oameni din teatru, a produs goluri. Nu numai banul corupe, dar, vai, și democrația.

În acest decor baroc își face apariția revista Teatrul azi. Se poate sustrage ea sferei politicului? Evident, nu. Ar însemna o abstragere din real. Dar locul ei este, de drept și de fapt, în sfera culturalului. Refacerea infrastructurii economice și sociale, în absența culturii, are toate șansele să nască organisme strîmbe. Nu putem trăi exclusiv sub tensiunea materiei și nici sub tensiune politică. Cultura instituie un echilibru necesar și introduce normalitate. Teatrul azi va încerca să acționeze pentru normalitatea vieții teatrale, implicit pentru adevărul ei. Asemenea economiei, cultura noastră se impune a reveni în circuitul european și global. Teatrul, ca imagine sincretică, poate avea o funcție activă de apropiere, cunoaștere și coeziune universală. Revista noastră, care este, așa cum o definește numele, o publicație de actualitate teatrală, încearcă a se alinia valorilor autentice ale teatrului actual, pe care le va susține din toate puterile. În același timp, se va afla în opoziție neîntreruptă față de nonvaloare, timidă sau agresivă, descurajînd mediocritatea, subculturalul și subartisticul, care aspiră să ocupe instantaneu orice loc rămas gol. În spiritul dialogului, care este modul fundamental de expresie teatrală, revista va fi deschisă celor mai diverse puncte de vedere, polemicilor, cu condiția urbanității. Știind că teatrul se produce în conexiune cu viața tuturor artelor, ne vom face, în măsura posibilităților, și oglinda acestora.

Nici o declarație de intenții (toate intențiile sînt bune prin chiar mărturisirea lor) nu poate suplini însă realitatea faptului. Restul, parafrazîndu-l pe Shakespeare, e vorbă. Sau, din același: potrivește-ți gestul după cuvînt.

Dumitru Solomon

Post scriptum. Iată, însă, că revista noastră, singura (de-ocamdată) publicație de teatru din România, care trebuia să-și înceapă drumul în februarie, este blocată timp de două luni la țărm de furtuna politică, de nenumăratele ziare și săptămînale mai mult sau mai puțin independente ce au răscolit pur și simplu tipografiile. Să sperăm că fragila corabie a culturii va continua să navigheze pe acest ocean în furtună. „Promit o mare lină, vînt prielnic și pînze iuți, ca să ajungem flota oriunde-o fi" (din nou Shakespeare).

SPECTACOLUL POLITIC
SPECTACOLUL TEATRAL

SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

O lume cu nenumărate personaje

Milioane de oameni de pe glob au stat acasă în faţa televizoarelor şi s-au uitat la noi: pentru cîteva zeci de ore am fost spectacolul lumii. Cel mai lung spectacol al secolelor, al mileniilor. Un spectacol în care culisele se prăbuşeau în flăcări, în timp ce mii de protagonişti nedormiţi se îmbulzeau, cu o sublimă înverşunare, să ia locul celor căzuţi în somnul de veci; iar Moartea era fericită; zîmbea cu toţi dinţii, căci numai atunci cînd e ignorată atît de patetic ea se simte precum în cer aşa şi pre pămînt, încîntată de sine fiindcă, iată, nu mai sperie pe nimeni şi e acceptată ca o confirmare a voinţei de a trăi a unui popor.

Iar scenele teatrelor erau goale. Cui îi mai păsa de moartea de numai cîteva secunde a cîte unui actor, care, mai apoi, se ridica de pe podea, scuturîndu-se de pudra personajului, spre a primi aplauze ca interpret? Pe cine mai interesează destinul unui personaj dezghiocat în detalii şi nuanţe? Aceste „mărunţişuri", de la nivelul mulţimilor tălăzuitoare pe străzi nu sînt doar invizibile ori lipsite de importanţă, ci de-a dreptul jignitoare. Căci AZI, la NOI, unicul destin care contează este destinul naţiunii.

Iar sălile teatrelor rămîn goale. Abia acum avem răscolitoarea revelaţie că TEATRUL ADEVĂRAT îşi joacă rolul său binecuvîntat numai pe durata vîrstei tihnite a unei societăţi, numai atunci cînd oamenii au timp de pierdut în somnolenţa digestiei şi sînt despovăraţi, pînă la infantilizare, de gînduri şi întrebări, numai cînd se pot lăsa cuprinşi de amorţeala tabieturilor.

Ce să joace acum teatrele noastre? Ce piese sînt mai captivante decît neliniştea care ne-a arestat în celulele propriilor noastre nedumeriri şi derute?

Cine mai are răgazul să privească în spatele unei replici cu interesul chibiţului aşezat lîngă o partidă de şah şi care îşi găseşte o voluptate din a pronostica a cîta mutaţie va fi cea fatală?

Cui să-i mai strălucească ochii după dezlegarea unei şarade iscate între două-trei-cinci personaje, cînd, iată-ne, sîntem prinşi în vîltoarea unor mulţimi fără chip, dar individualizate prin pasiuni, speranţe şi iluzii?

Bombăneli piezişe şi livreşti se fac auzite cum că ne recaragializăm! Da' de unde! Caragiale, acum, mi se pare epidermic. Spaimele noastre, moartea roşie din care abia am ieşit sînt cu mult mai sumbre decît ar putea să insinueze orice spectacol actualizant cu o piesă a clasicului nostru.

Strada a luat locul scenei. Cine să se mai aşeze în stal?

Strada are acum aţintiţi ochii asupra a patruzeci şi şapte de personaje (deocamdată numai atîtea) — PARTIDELE POLITICE. Care actor ar avea curajul să le înfrunte şi să concureze cu acestea? Şi cu vorbele cărui personaj? Deocamdată, oamenii de teatru sînt spectatori. Iar strada este oglinda în care aceşti involuntari şi nemulţumiţi spectatori, privindu-se, vor trebui să înveţe cum vor putea fi ei, încă o dată, oglinda lumii.

Paul Cornel Chitic

22 APRILIE 1990
120 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI V.I. LENIN

„Mai aproape de viaţă!"

(V.I. Lenin, „Despre cultură şi artă", pag. 268)

CĂTRE COMISARIATUL POPORULUI PENTRU ÎNVĂŢĂMÎNT ŞI COMISARIATUL POPORULUI PENTRU BUNURILE REPUBLICII

„Vă rog să prezentaţi neîntîrziat informaţii din care să se vadă ce anume s-a făcut pentru aplicarea decretului din 13.IV.1918, îndeosebi în legătură cu: 1) înlăturarea vechilor monumente, 2) înlocuirea lor cu altele noi, fie şi provizorii, 3) înlocuirea vechilor inscripţii de pe clădirile publice cu altele noi (25 din decret)".

V.I. Lenin, Opere complete, vol. 50, p. 107

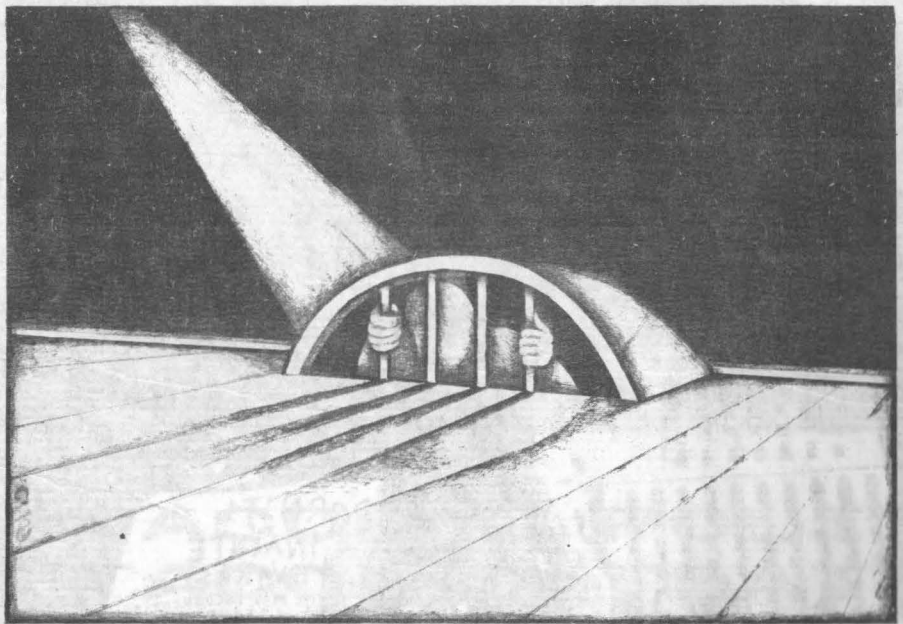
PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

Din partea Consiliului Culturii si Educatiei Socialiste

Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste exprimînd protestul şi nemulţumirea faţă de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul "Lucia Sturdza Bulandra", piesa Revizorul de N.V. Gogol. Montarea şi adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc - tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naţionale şi universale.

Biroul Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste a hotărît suspendarea spectacolului şi interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din ţară într-o asemenea adaptare şi va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viaţa culturală din România.

"Scînteia", 30 septembrie 1972



PE ROL : REVIZORUL

de Gogol

la Teatrul „Bulandra“

O SALVĂ DE ONOARE ÎNAINTE DE EXECUȚIE

De ce deschidem o serie de dosare ale spectacolelor (și pieselor) interzise?

De ce începem cu Revizorul **de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra"?**

Pe harta fiecărui domeniu al realității românești din ultimele decenii există zone albe — fapte, împrejurări, oameni, creații purtînd pecetea tăcerii, scoase în afara existenței, anulate. De la conflictele de muncă la manevrarea psihiatriei, de la poezia contestatară la poluarea chimică, tot ceea ce nu autorizăm nu există — aceasta era premisa cenzurii de toate tipurile. În contextul dat, drama unui spectacol ucis înainte de a se fi născut poate să pară minoră — din asta nu se moare (sau, totuși...?). Pe de altă parte, în raport cu opera literară, științifică, muzicală, cinematografică sau plastică, un spectacol teatral oprit nu mai are șansa reconsiderării ulterioare, caracterul său efemer face pierderea ireversibilă. Încercarea noastră de a recupera, din neantul în care au fost azvîrlite, unele creații teatrale, apelînd la documente, la imagini fotografice, activînd memoria creatorilor, tinde nu numai să fie un act de dreptate, reparator, ci mai ales să reînnoade acel fir invizibil care leagă faptele importante ale culturii, contribuind la alcătuirea unei veritabile geografii spirituale. Așezarea fiecărei „forme de relief" la locul ce i se cuvine ne îngăduie să ne orientăm corect și să ne simțim acasă în continentul teatrului.

De la premiera **Revizorului** (septembrie 1972) au trecut 18 ani! Distribuția alinia o veritabilă galerie de monștri sacri: Toma Caragiu (în rolul Primarului), Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu (Hlestakov), Mihai Pălădescu, Mariana Mihuț, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu; rolurile, pînă la cel mai mărunt, erau acoperite la nivelul excepționalului. O atmosferă cu totul neobișnuită înconjura în acele zile scena care zămislise evenimentul — formidabila vitalitate a spectacolului iradia în lumea intelectuală, a scriitorilor, criticilor, cineaștilor. Nu era vorba de simpla euforie a unor artiști care atingeau cu mîna cerul desăvîrșirii, contaminîndu-ne de plăcerea de a savura lucrul bine făcut; între ei și noi avea loc un dublu transfer de experiență existențială, greu suportabil și exaltant, împovărîndu-ne pînă la istovire, dar și descătușîndu-ne pînă la purificare.

Ne este greu să apreciem, astăzi, cum ar fi evoluat lucrurile în teatrul românesc dacă acel spectacol de culme și-ar fi trăit viața normal, pînă la epuizare, lucrînd asupra unui public foarte numeros și divers, precum și asupra mentalității creatorilor de teatru. Faptul că viața lui s-a încheiat brutal, printr-un comunicat oficial de interzicere (împrejurare fără precedent), după numai trei reprezentații — publicul n-a apucat să-l vadă, critica n-a apucat să se pronunțe —, a avut un efect catastrofal. În orice urcuș există anumite puncte de cumpănă, unde o mișcare nesigură, o clipă de ezitare, un pas greșit e destul pentru a provoca prăbușirea; **Revizorul** a fost un asemenea punct. După acel verdict și după ședința-proces de excomunicare a ereticilor, nimic n-a mai fost la fel. N-a trecut mult și Liviu Ciulei, demis de la direcția teatrului, și Lucian Pintilie și-au exportat ideile și talentul. Teatrul „Bulandra", avanpost al creației libere și curajoase, era pus sub strictă supraveghere. Ca, de altfel, și celelalte teatre... Începuse era comisiilor ideologice, a comisiilor de vizionare, a comisiilor de...

Dar cum să învii Pasărea, din mîna de cenușă care ne-a rămas? Dispunem de atît de puțin... Un teanc de fotografii care ne aruncă în inima vulcanului, un număr din **România literară**, un afiș și un program de sală (pe ultima pagină am mîzgălit, pe întuneric: „a trăi acest spectacol înseamnă a trece prin purgatoriu"). Și, desigur, memoria, **terra incognita.** Deocamdată, Lucian Pintilie refuză să abordeze subiectul („Mai degrabă mai pun piesa o dată!"), atitudine, desigur, explicabilă — spiritul lui creator nu putea rămîne țintuit de un avatar, alte gînduri i-au traversat orizontul și i-au fertilizat inspirația, ce rost ar mai avea să se întoarcă în timp? Cîțiva dintre principalii creatori — Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Mihai Pălădescu — nu mai pot răspunde la apel. Alții par stingheriți, umilitoarea traumă n-a fost niciodată pe deplin exorcizată. Publicăm deci puținele mărturii pe care le-am putut obține, cu speranța că ele vor trezi ecou în cugetul celor implicați în viața spectacolului. E nevoie de **Revizorul**, azi, pentru teatrul care se va face în România. □

În săptămîna de triumf și îngrijorare cînd s-au jucat cele trei reprezentații, „România literară" (nr. 40 1972) a acordat spectacolului două pagini încercînd să-l susțină atît cu argumente cît și cu prestigiul semnatarilor, în speranța că un curent de opinie în rîndul intelectualilor ar putea da de gîndit autorităților. Citățm:

„Revizorul de Lucian Pintilie este (...) **Revizorul** lui Gogol, un Gogol înțeles pînă la ultimele lui consecințe, pînă la transcendent (...) Spectacolul de pe scena Teatrului „Bulandra" continuă risul tragic al scriitorului, privirea lui înspăimîntată, deschisă asupra unei lumi pe care ridicolul nu o ucide, care nu obosește să ucidă, ridicol."

Ana Blandiana

„Pintilie a surprins de minune în transpunerea sa scenică acest uriaș joc al amăgirilor, sfîșietor și grotesc; infinita **mediocritate** a minciunii care e și secretul infinitei ei capacități de a prolifera, de a se uita pe sine într-o dulce, aproape somnambulică inconștiență... (...) Diavolul, fruct al mediocrității: invenție, în cazul dat, a personajelor din piesă, a primarului și a celorlalți dregători și funcționari din simbolicul oraș în care se petrece acțiunea. Un diavol bineînțeles lipsit de prestigiile înspăimîntătoare cu care-l împodobea imaginația romantică; un diavol acomodant care se lasă ușor înșelat, ușor înșelat și mituit: «conștiința superficială a lumii»"

Matei Călinescu

„Spectacolul său funambulesc, cu foarte personale elemente de grotesc... înfățișează un circ tragic în care se înfruntă, se întrepătrund și se despart, pentru a se ciocni din nou, cu înverșunare, **puterea** despotică ce nu cunoaște îngrădirea vreunei legi, beată de ea însăși, oarbă și crîncenă, tiranizînd la modul absolut, și **spaima**, spaima paralizantă pînă la prostrație, despuind omul de atributele sale esențiale, relativizînd condiția umană pînă la stadiul primar de viețuitoare tîrîtoare, călăuzită de un instinct unic, pervertind grupul în turmă tremurătoare în fața unui idol malefic."

Valentin Silvestru

„Banalitatea este sinistră, imbecilitatea aparent inofensivă ia proporții apocaliptice la Gogol, platitudinea ridică un mare semn de întrebare asupra viitorului omului. Iată de ce, de la **Revizorul** lui Pintilie nu plecăm satisfăcuți, ci îngînduratți, îngrijorați."

Lucian Raicu

Recitim aceste texte, aproaps singurele mărturii scrise despre acel extraordinar moment de conștiință a teatrului românesc, trebuie s-o recunoaștem, cu un fior de spaimă: ce putere premonitorie!

" CUVÎNTUL PE SCENĂ E FOC, E INCENDIU "

De cîteva săptămîni încerc să-l conving pe Virgil Ogăşanu să scrie sau să vorbească despre Revizorul. **Ezită, amînă. Înţeleg că-i cer un mare efort psihic: sînt momente în trecutul nostru asupra cărora e prea dureros să ne întoarcem; totuşi, nu vreau să renunţ, aşa că recurg la un soi de terapeutică de şoc.**

— Vreau să vă arăt ceva, avem nevoie doar de lumină şi de o suprafaţă de un metru pătrat.

Sîntem la Teatrul „Bulandra"; intrăm în biroul directorial, aprinde lumina, înşir pe cristalul mesei treizeci de fotografii din spectacol. Le priveşte îndelung, tăcut. Apoi, pe parcursul întregii noastre convorbiri, timp de o oră, rămîne în picioare în faţa lor, trecînd de la una la alta, revenind, pe jumătate prezent, pe jumătate acolo, în lumea spectacolului.

— Sînt extraordinare, nu sînt simple fotografii, au viaţă, mişcare, relaţie. Îţi vine să te uiţi la ele, să taci şi să înghiţi în sec. Ce păcat! Dacă spectacolul acesta n-ar fi fost frînt, s-ar fi jucat cel puţin zece ani cu sălile pline, poate că l-am fi jucat chiar în seara cutremurului şi Toma n-ar fi fost acasă şi n-ar fi murit... Dar nu vreau să vorbim prea mult despre interzicere — **Revizorul** a fost interzis şi pe vremea lui Gogol! A venit cineva şi l-a înjunghiat şi a dispărut într-o clipă, cum au dispărut mănăstiri, biserici, cum au fost profanate morminte, ce să mai spui despre asta? Cu toţii am fost răvăşiţi, Pintilie a suferit îngrozitor, se simţea inutil, golit, voia cu adevărat să-şi dea foc, dar n-a vrut să cedeze nimic la observaţii, nu şi-a mutilat opera, şi bine a făcut!

— Presupun că şi el, şi întreaga echipă a avut conştiinţa faptului că se realizase un fel de miracol. De altminteri, în săptămîna în care ne-a traversat meteoric existenţa, multă lume simţea asta...

— Multă lume simţea asta cu destul timp înainte de premieră. Veneau la repetiţii actori, scenografi, ziarişti, întreg ansamblul teatrului fierbea, maşinişti, croitorese, portari se strecurau în culise să prindă cîte-o scenă, în timpul lucrului. Ca să ne păstrăm în seria metaforelor astronomice, rareori are loc o atît de promiţătoare conjuncţie de astre: scena românească în întregul ei era într-un moment de vîrf („Capitala mondială a teatrului s-a mutat la Bucureşti!", titra presa occidentală, în urma unor răsunătoare turnee în străinătate, nu numai ale Teatrului „Bulandra"); spectacolul îi includea pe cei mai buni actori ai trupei, precum şi oaspeţi de onoare; scenografia de excepţie a soţilor Boruzescu, în cadrul conceput de Paul Bortnovschi, susţinea interpretarea atît prin concreteţea suculentă a costumelor, cît şi prin proiecţia în spaţiul hiperbolei. Elementul hotărîtor era însă modul de lucru al lui Pintilie.

Repetiţiile au fost o veritabilă şcoală de teatru. Orice detaliu se lucra ore întregi, nimic nu era gratuit, totul avea o motivaţie, un subtext. Se poate spune că erau nişte repetiţii de-a dreptul chinuitoare, eram obligaţi — ne obligam şi reciproc! — să renunţăm la ticuri, la găselniţe. Fiecare profesionist are stocul lui de soluţii verificate, clasate în raftuleţe şi sertăraşe, la care apelează cînd e obosit, cînd nu-l vizitează inspiraţia... Pintilie nu îngăduia aşa ceva, nu ierta, nu cruţa nimic, totul trebuia să fie nou. Asta pretindea o credinţă absolută şi o concentrare fără sincope; performanţa era că toţi ne simţeam încîntaţi de acest chin şi dispuşi la competiţie. Toma, Octav, actori cu uriaşă experienţă, veneau cu modestia unor studenţi de la Institut, gata să ia totul de la zero, Mişu Păladescu avea genul său aparte, Tamara sosea de la Operetă; eram şi cîţiva foarte tineri, Schumacher şi cu mine eram în trupă doar de cîţiva ani, Nicki Wolcz, Mircea Diaconu abia absolviseră. Pintilie a reuşit să ne adune pe toţi într-un gînd, să ne facă să simţim că într-adevăr facem teatru, cum nici nu visasem. **Revizorul** a fost încununarea perioadei de înflorire a teatrului românesc începută prin 1964—'65.

— Concentrarea asta fără respiro nu era istovitoare? Urmărind spectacolul, aveam cîteodată senzaţia că unul sau altul dintre actori, în special Toma Caragiu, e gata să explodeze, în sensul propriu al cuvîntului. Nu eraţi obosit, la final? □

— Oricît de ciudat ar părea, nu eram. Cred că bucuria era aceea care ne apăra de oboseală. Şi contactul „electric" care se realiza în scenă. Iată fotografia aceasta, momentul celebrului monolog al revizorului. Eu însumi îl mai interpretasem, în regia lui Andrei Şerban, într-un Nocturn la „Tăndărică" şi de cîte ori nu l-am văzut lucrat tradiţional, o relatare presărată cu oh! şi ah! marcînd reacţia ascultătorilor — o tipică partitură de solist. În spectacolul nostru, ce participare! Toţi mă ajutau, mă susţineau, credeau cu întreaga fiinţă, se lăsau furaţi de miraj; circula între noi un fluid. Sau scena plecării din casa primarului; desprinderea dura minute în şir, era literalmente sfîşietoare; după cum fericirea, în scena cînd credeau că au reuşit să-şi mărite fata, îi azvîrlea într-un vîrtej de dans năucitor. Acest mod de a trata piesa o aşeza într-un spaţiu de rezonanţă care-i sporea simţitor puterea. Pintilie avea obiceiul să spună: cuvîntul pe scenă e foc, incendiu. Ne amintim cu toţii cîtă energie şi cîtă cerneală s-au consumat cu falsa dilemă referitoare la primordialitatea textului sau a teatralităţii. Dar cuvîntul, ca să se aprindă, trebuie încărcat, făcut să explodeze, prin tensiunea invenţiei teatrale. După ce am gustat acest fel de teatru, n-aş mai fi putut suporta să trec peste vorbe, să debitez replici fără acoperire. Prefer să tac.

Am rămas marcat de această şcoală pentru totdeauna; mai tîrziu mi s-a întîmplat chiar să intru în conflict cu unii regizori care aveau idei interesante, dar nu ştiau ce să ceară actorului.

— Asemenea conflicte nu pot favoriza uneori şi transferul de profesionalism în sens invers, dinspre actori spre regizor?

— Bă da, aşa se şi întîmplă; regizorii tineri care vin să lucreze în Teatrul „Bulandra" întîlnesc aici actori formaţi de Ciulei, de Pintilie, de Valeriu Moisescu a căror principală calitate este că nu-şi dizolvă experienţa în ruguna, ca rămîn deschişi, curioşi, proaspeţi. Faptul că încă se mai fructifică, după atîţia ani, capitalul investit în noi, este, poate, ceea ce au făcut mai preţios pentru teatrul românesc aceşti oameni.

După plecarea lor, atmosfera aceea densă s-a diluat încetul cu încetul. Sigur că şi mai tîrziu au existat mari momente de teatru, spectacole importante, dar ele au fost realizate cu sacrificii, cu cedări, folosindu-se o întreagă strategie a învăluirii ca să poată supravieţui. E o cale care se închide, o dată cu reintrarea în normal. Problema care ni se pune azi este să refacem legăturile cu modul cum se face astăzi teatru în lume. Sperăm că şi vîrfurile generaţiei tinere care vin acum în trupa noastră vor avea şansa să lucreze cu maeştrii noştri, că noi înşine ne vom reîncărca bateriile în contact cu ei. A venit cu adevărat vremea valorii, vreme să facem spectacole cum a fost **Revizorul...** □

Încercînd să reconstituim faptele, dar şi să înţelegem mecanismul raporturilor de putere care îngăduiau ca în decizia în legătură cu soarta unui spectacol să se implice persoane şi foruri deţinînd cele mai înalte autorităţi în stat, ne-am adresat domnului ION BRAD, în acea perioadă vicepreşedinte* al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, în atribuţiile căruia intrau, printre altele, îndrumarea şi controlul teatrelor. Domnia-sa a preferat să ne răspundă în scris. N-am considerat adecvat să revenim cu întrebări suplimentare nici acolo unde necesitatea unui punct pe i era evidentă, întrucît şi neclarităţile, şi ambiguitatea, şi eludările sînt, la rîndul lor, răspunsuri semnificative.

*** Accesul la preşedintele acestui organism, Dumitru Popescu, fiindu-ne, cum se ştie, blocat de grele porţi, dincolo de care se anchetează altfel de crime decît acelea, fără gloanţe şi sînge, împotriva culturii.**

O PENIBILĂ CANOSSA

În legătură cu interzicerea publică, printr-un fel de „decret prezidenţial", a spectacolului **Revizorul** de la Teatrul „Bulandra", aş vrea să notez, foarte pe scurt, cîteva întîmplări, uşor de verificat, şi cîteva gînduri.

După întoarcerea din vizita prezidenţială făcută, în 1971, în China şi după celebrele „teze din iulie", s-a instituit practica „vizionării" obligatorii a tuturor spectacolelor şi a filmelor de către „comisii ideologico-artistice". Cum pe atunci îndeplineam funcţia de vicepreşedinte al Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste (mi-aduc aminte şocul pe care l-am resimţit la impunerea de către Ceauşescu a acestei titulaturi de prost augur pentru cultura şi arta noastră), eram obligat să particip la aceste vizionări, împreună cu alţii, care aveau funcţii politice şi culturale mai mari sau mai mici decît mine. Aşa am ajuns să văd, împreună cu Amza Săceanu, care era preşedintele Comitetului de Cultură pe Capitală, şi Constantin Măciucă, directorul teatrelor din CCES, premiera nealterată a **Revizorului** în regia lui Lucian Pintilie şi obîădueirea programatică a lui Liviu Ciulei, directorul Teatrului „Bulandra". La sfîrşitul acelui monumental spectacol, am urcat pe scenă şi i-am felicitat pe interpreţii epuizaţi de un efort ieşit din comun. Lui Liviu Ciulei şi Maxim Crişan, directorul artistic adjunct, le-am spus că aveam cîteva „observaţii şi sugestii", ştiind că fără aceste retuşuri nu va „trece" spectacolul la toţi şefii care, eram sigur, se vor înghesui să-l vadă. Am notat cu colegii mei aceste sugestii, mai degrabă de detaliu decît de esenţă, urmînd ca a doua zi ele să fie comunicate conducerii teatrului. În seara aceleiaşi zile, i-am spus lui Dumitru Popescu, pe atunci în funcţia dublă de secretar al CC al PCR cu problemele de cultură şi artă şi preşedinte al CCES, că spectacolul e impresionant şi nu are „probleme" deosebite. El era bucuros şi mi-a dat dezlegarea să le comunic acordul pentru premieră. Ceea ce am şi făcut prin Amza Săceanu, deoarece eu plecam a doua zi în R.P.D. Coreeană cu o delegaţie culturală. Dumitru Popescu pleca şi el în Anglia. În lipsa noastră a avut loc premiera şi încă două spectacole, după care **Revizorul** a fost interzis şi „procesul" lui, declanşat. Am aflat tot ce s-a întîmplat abia după 18 zile, în popasul făcut la Moscova, unde se confirma ştirea că, în aceeaşi perioadă fusese interzis şi **Revizorul** montat de Tovstonogov, după turneul teatrului leningrădean în capitala URSS. Probabil din aceleaşi motive: la Bucureşti, serviciile de informaţii ale Securităţii, care făceau „note", în mod curent, pe baza discuţiilor purtate de artişti în culise şi la cafenea sau numai a propriilor „impresii" abuzive, precum şi unii colaboratori apropiaţi ai lui Ceauşescu din acea perioadă, în lupta lor pentru putere şi influenţă politică, sau numai linguşeală ordinară, ajutaţi de un dramaturg gelos pe Teatrul „Bulandra", i-au băgat în cap „tovarăşului" că **Revizorul** îşi bătea joc de Brejnev şi caricaturiza vizitele sale prin ţară. La Moscova, probabil pe aceleaşi căi, nu ştiu ce i-or fi spus lui Brejnev KGB-ul şi „colaboratorii apropiaţi".

În această situaţie, chemat telefonic urgent acasă de la Moscova, aflînd de la Dumitru Popescu ce s-a discutat în Comitetul Politic Executiv, unde el a fost sancţionat, am socotit de datoria mea să mă duc la Ceauşescu şi să-mi asum întreaga răspundere în legătură cu avizarea spectacolului şi să-i cer să mă „elibereze" din funcţie. (Doamne, ce bine ar fi fost să o şi facă pe loc!) M-a primit după cîteva zile de aşteptare — era prima oară cînd mă aflam faţă în faţă cu el —, nu s-a ridicat de la birou, nu mi-a întins mîna — n-o făcea niciodată, se pare că-i era frică de „microbi" — i-am spus că eu sînt cel care i-a dat drumul spectacolului **Revizorul**, fiindcă n-am văzut în el nici un fel de caricatură la adresa nimănui. L-am informat că **Revizorul** a fost interzis şi la Moscova (ştire la care s-a mai înviorat), apoi i-am cerut să-mi dea alt loc de muncă. A tăcut, a strîmbat din buze, apoi mi-a spus să-mi văd deocamdată de treabă, dar că sarcina noastră este să discutăm cu artiştii şi să-i facem să înţeleagă ce răspundere avem cu toţii în împrejurările internaţionale respective, cînd se întîmpla ce se întîmpla în Iugoslavia (Tito trimisese o scrisoare circulară către toate organizaţiile de partid) şi cînd ambasadorul URSS îi pune pe masă şi ultimul articol care nu-i place din revistele de istorie. Ne-a obligat apoi la o penibilă şi bine organizată Canossă pentru „detronarea" lui Liviu Ciulei şi Maxim Crişan, fapt pentru care le cer încă o dată scuze tuturor colegilor jigniţi în acea furtunoasă adunare. După cîteva luni, spre norocul meu, am fost schimbat de la CCES şi trimis ambasador în Grecia. Despre alte aspecte ale „procesului **Revizorul**" cred că vă poate spune multe adevăruri şi detalii acest priceput om de teatru şi excelent organizator care este Maxim Crişan, colegul meu, mulţi ani, la conducerea Teatrului „Nottara".

Ion Brad

"LA QUERELLE DES CHEFS"

— Domnule Maxim Crişan, in septembrie 1972 eraţi director adjunct al Teatrului „Bulandra". Ce a însemnat interzicerea spectacolului Revizorul, **pentru viaţa acestui teatru şi pentru viaţa culturii, în ansamblu?**

— Pentru Teatrul „Bulandra", a însemnat decapitarea, săvîrşită cu o duritate ieşită din comun, cu voinţa clară de a da „un exemplu". Pentru viaţa culturii, a fost o demonstraţie de forţă, anunţînd fără echivoc hotărîrea de a impune drastic un nou dogmatism, teoretizat prin tezele din 1971, enunţate după faimoasa vizită în China.

— Care era, în acel moment, tonusul creator al echipei?

— Teatrul era, categoric, într-un moment de apogeu. Echipa artistică ajunsese la maturitate, piloniii ei erau Ciulei, Pintilie, Toma Caragiu. Încă de prin '68-'69, Liviu Ciulei ne avertiza că pericolul care pîndeşte echipa este de a nu mai avea cu cine să se întreacă — riscă să se instaleze o stare de confort rezultînd din conştiinţa faptului că Teatrul „Bulandra" se plasa „la vîrf" în mişcarea teatrală românească şi printre valorile recunoscute pe plan internaţional. La deschiderea stagiunii '72-'73, **Scrisoarea pierdută** în regia lui Liviu Ciulei, montare de calibru greu, îşi începuse cariera. **Revizorul** se anunţa ca o reuşită fulminantă. **Aşteptîndu-l pe Godot** de S. Beckett în regia lui David Esrig şi **Există nervi** de Marin Sorescu în regia lui Liviu Ciulei erau gata de lansare. Se organizase pentru acea toamnă un turneu colosal — Anglia, R.F.G., Belgia, Olanda, Franţa, Spania — care ar fi însemnat, îndrăznesc s-o spun, un triumf. După „pedepsirea" noastră, acest turneu a fost de asemenea interzis, sub pretext că nu se poate ca Teatrul „Bulandra" să lipsească de pe afişul bucureştean tocmai la începutul stagiunii! A trebuit să anulăm în pripă totul — avioane, camioane, locaţii de săli şi hoteluri, impresariat de bilete —, făcîndu-ne de ris în relaţiile cu partenerii. Ca „înlocuitor", la festivalul „Zarzuela" din Spania a fost trimis un colectiv din Constanţa, ceea ce ne-a compromis definitiv. O revistă spaniolă scria, după turneul acestuia: „Ne întrebam cît de prost era Teatrul „Bulandra" dacă în locul lui s-a trimis, aşa cum ne-au explicat oficialităţile române, un teatru **mai bun**?" Acesta poate să pară un detaliu, dar nu este — climatul de lucru într-un teatru e ceva extrem de fragil, depinde uneori şi de un fir de nisip. Şocul interzicerii şi al acestor măsuri adiacente a fost cel al unei condamnări la moarte. Ca şi cum am fi fost puşi la zid şi împuşcaţi.

Dar să nu uităm că interzicerea **Revizorului** a fost doar lovitura de graţie. Împotriva teatrului, considerat, prin impactul său asupra spectatorilor, potenţial subversiv, se declanşase mai demult un veritabil război, inspirat şi dirijat de însuşi Ceauşescu. Seria spectacolelor oprite se deschisese cu **Mai presus de toate** de Horia Lovinescu, în 1961; a urmat **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, în 1963. În iunie 1971, după nefastele „teze", au fost eliminate de pe afişe o serie de spectacole care se jucaseră cu succes (**Întunericul** sau **Gluga pe ochi** de Iosif Naghiu, **Fata morgana** de Dumitru Solomon). S-a instaurat sistemul vizionărilor obligatorii, s-a înfiinţat comisia ideologică, în atribuţiile căreia intra aprobarea repertoriilor — un complicat sistem de tutelă şi şicane. În ceea ce priveşte Teatrul „Bulandra", drama s-a încheiat cu un soi de proces, o şedinţă impusă de Dumitru Popescu, în care au fost judecaţi ca nişte infractori conducerea teatrului, secretariatul literar şi, bineînţeles, principalii creatori, în frunte cu Lucian Pintilie. Liviu Ciulei a fost destituit din funcţia de director, iar Toma Caragiu, din aceea de secretar de partid. Actorii au fost profund traumatizaţi. Teatrul nostru a intrat într-un con de umbră, sub conducerea cenuşie a lui G. Dem Loghin.

— Prin ce a fost extraordinar spectacolul Revizorul?

— A fost o interpretare absolut genială a unei opere clasice, în care se valorificau la maximum semnificaţiile şi resursele de expresivitate ale piesei politice şi ale satirei. Datele personajelor erau potenţate şi dilatate pînă la hiperbolă. Nu-l pot uita, de pildă, pe Osip, personaj malefic care-şi punea teribila forţă în serviciul impostului şi trăgea nenumărate sfori; umbra lui plană asupra lumii reprezentaţiei, aşa cum umbra Securităţii plană asupra societăţii reale. Foarte multe dintre soluţiile spectacolului aveau o teribilă pregnanţă — „ureuşul" lui Toma pe scară concretizînd visul de ascensiune al Primarului, frenezia erotică a familiei acestuia din urmă, prezenţa piticilor, ceremonialul primirii oficiale. Această „superexpresivitate" a spectacolului, care te subjuga, era rezultatul modului de lucru al lui Pintilie, care nu permitea nici o clipă de atonie, de vid, ştiind să obţină de la actori pînă la ultima nuanţă a ceea ce dorise. Capacitatea sa de a crea **climat** electrizase întreg teatrul, inclusiv atelierele, toată lumea lucra cu sentimentul că apare ceva fenomenal. Exact această pregnanţă a soluţiilor a fost incriminată de cei care denunţau spectacolul, găsind într-o scenă sau alta nenumărate aluzii, chei, trimiteri; astfel s-a lansat interpretarea diversionistă că momentul dansului ucrainean era o parodie a primirilor organizate cu ocazia vizitelor lui Brejnev şi că asta ne-ar putea provoca mari neplăceri internaţionale.

— Se zvonea că spectacolul a fost oprit la cererea expresă a ambasadei sovietice...

Nu este adevărat, a fost un pretext, şi e chiar necesar s-o spunem, dacă vrem să contribuim la înlăturarea sistemelor de presiune de tot soiul. S-a fluturat ameninţarea că **ambasada ar putea să se supere.** Asta oferea un paravan convenabil pentru o hotărîre arbitrară.

— Totuşi, ce s-a petrecut în culise? De ce această bijuterie artistică a căzut victimă unor considerente extraartistice?

— Fiindcă i-a fost dat să ajungă o unealtă în conflictul de interese. „Pietricica" de la care a pornit avalanşa a azvîrlit-o Aurel Baranga (despre morţi numai bine, dar ce să facem dacă aceasta e adevărul?), care avea de plătit nişte poliţe lui Ciulei şi lui Pintilie. Erau anii lui de glorie, era membru în Comitetul Central, intra oricînd la Ceauşescu, la festivităţi avea grijă să se plaseze în spatele lui la tribună, ca obiectivul să-l prindă în imagine şi lumea să ia aminte; influenţa lui era considerabilă, strigătele şi şoaptele lui erau ascultate cu o ureche atentă pe treptele ierarhiei. Sesizarea că în domeniul culturii, recent preluat de Dumitru Popescu, au loc inadmisibile abateri de la principiile ideologice a fost prinsă din zbor şi utilizată fiindcă îi servea perfect pe cei aflaţi în competiţie pentru primele locuri din jurul lui Ceauşescu; acestuia i s-a strecurat versiunea că spectacolul îşi bate joc de el. Gheorghe Pana, Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Cornel Burtică, îngrijoraţi de ascensiunea politică a lui Dumitru Popescu, şi-au distilat fiecare picătura de otravă. A mai intervenit şi împrejurarea nefericită că Dumitru Popescu şi Ion Brad, direct responsabili de aprobarea spectacolului şi de orientarea teatrelor în general, în acele zile lipseau din ţară; dacă ar fi fost aici, poate că ar fi ştiut să atenueze lovitura prea brutală, poate ar fi găsit un paliativ, dar la întoarcerea lor era prea tîrziu, jocurile fuseseră făcute. Liviu Ciulei a sintetizat admirabil situaţia: „la querelle des chefs". Sigur că pe noi ne-a durut şi poate că ne doare încă ceea ce ni s-a întîmplat, dar, dacă ne detaşăm puţin şi însumăm experienţele de pe o arie mai largă, o să ajungem la concluzia că a folosi în lupta pentru putere dintre persoane, drept armă, operele culturii, era o practică.

— Servesc la ceva aceste reconstituiri?

— Întotdeauna serveşte să înţelegi adevărul şi să-l spui. E o acţiune de salubrizare care ne sporeşte şansele în lupta cu răul.

Grupaj realizat de □ **Ileana Popovici**
Fotografiile de □ **Constanţa Nestor**

IDEI

LIBERTATEA DE A GREȘI ALTFEL

Cred că prima frază care a apărut în mintea și pe buzele fiecăruia dintre noi, pe 21 decembrie, cînd a auzit huiduielile de la „marea adunare populară" sau pe 22, cînd elicopterul prezidențial părăsea acoperișul C.C.-ului, a fost aceeași: „Am trăit să văd, în sfîrșit, acest moment!" Și cred, de asemenea, că nu există discuție, dialog în care să nu revină mereu și mereu aceeași precizare: „înainte de revoluție", „după revoluție". Clipa de istorie pe care o parcurgem este, într-adevăr, fundamentală nu numai pentru țară, pentru națiune, ci pentru fiecare individ. Puține generații au avut o asemenea șansă. Dar și o asemenea responsabilitate.

Este momentul adevărului, deci, al unui examen de conștiință nu doar pentru marii vinovați (care nici nu resimt probabil, un astfel de îndemn interior) ci pentru oricare dintre noi. Pagina încheiată nu trebuie azvîrlită la coș (ar fi o greșeală, ar fi chiar o nedreptate), dar pentru a începe una nouă, e necesar să o recitești pe cea veche. Ca să vezi la ce renunți, ce păstrezi, ca să vezi, mai cu seamă, ce n-ai spus încă (nu se putea!) sau ce ai spus pe jumătate ori neclar (doar așa se putea!).

S-a afirmat — și argumentele sînt puternice, exemplele numeroase — că ani la rînd teatrul s-a situat într-o nedeclarată dar limpede disidență față de „inestimabilul tezaur de idei" cu care ne-a dăruit „epoca de aur". Se poate înscrie și criticul în această formă de rezistență? Credem că da. Mai întîi, prin încăpățînarea cu care a susținut autori și spectacole reprobate de cenzură. Sigur că lucrurilor nu li se spunea pe nume, ba chiar, uneori, se afirma contrariul ideii pe care voiai s-o subliniezi. Funcționa, însă, un cod bine știut de toată lumea, astfel încît atunci cînd într-o cronică se vorbea despre satirizarea racilelor trecutului, spectatorii se duceau să vadă pe scenă moravuri ale prezentului; cînd se afirma că o piesă de teatru românească demască „tarele" societății capitaliste, ne puteam oricînd aștepta să se refere, de fapt, la socialism. Într-o perpetuă, necesară complicitate cu actul de rezistență al scenei, criticul „nu observa" **actualizarea** lui Molière sau a lui Alecsandri, remarcînd doar **actualitatea** acestora (ca și cum lectura regizorală, actoricească n-ar fi avut nici un cuvînt de spus), valabilitatea generală umană a ideilor cuprinse în opera clasicilor. Se glosa pe marginea dificultății de a da contur personajului pozitiv pentru a nu atrage atenția asupra rezistenței justificate a autorilor față de imaginea atît de falsă a „omului nou". Piesele cele mai subversive din punctul de vedere al cenzurii oficiale apăreau totdeauna sub o „căciulă" de impecabilă principialitate politică, ideologică. Neputînd combate idei, criticul combătea (timid, de cele mai multe ori, e drept) forma de exprimare, neuitînd să precizeze că lipsa de inspirație a tratării poate compromite (doamne ferește!) tema. Exemplele pot continua la nesfîrșit, pentru că, de-a lungul anilor, în războiul acesta de hărțuială, insurgenții se specializaseră (ce e drept, se specializaseră și „guvernamentalii").

Atîta cît a îndrăznit, așa cum s-a priceput, critica s-a străduit, deci, să-și facă datoria. Dar acum? Care îi este, **acum**, datoria? Desigur, promovarea statornică și, în sfîrșit limpede exprimată, a valorii, ceea ce implică revizuirea propriilor criterii de apreciere. Chiar la criticii probi, chiar la criticii efectiv competenți. Să ne explicăm. În afara criteriilor de ordin estetic a funcționat — și era drept să fie astfel — și un sistem propriu de măsurare a oportunității politice. Dacă o piesă, un spectacol, dovedeau o atitudine de împotrivire la bezna ce ne înconjura, dacă încercau să clintească zidul de minciună, eventualele inabilități de construcție sau de exprimare erau privite cu îngăduință pentru că nu mai erau foarte importante. Ceea ce atunci constituia un act de dreptate, acum ar deveni, însă o greșeală. Publicul aplauda cu frenezie (ca să nu spunem cu deznădejde) orice aluzie la subiecte și mai ales personaje tabu și s-a creat o adevărată virtuozitate a micuțelor „șopîrle", supape necesare supraviețuirii, nu remedii ale maladiei. De vreme ce nu mai avem subiecte tabu (așa afirmăm și așa trebuie să fie) aceste mărunte îndrăzneli încetează a mai constitui un merit și trebuie privite la justa lor valoare.

Și pentru că am amintit de tabu-uri: cred că ne pîndește primejdia de a le modifica în loc de a le elimina. Nume pe care le pronunțam mai des decît era firesc, acum le înlăturăm cu totul. Radu Beligan **rămîne** un mare actor și un mare om de teatru — și asta n-avem voie să uităm — chiar dacă a fost membru în C.C., dacă a exprimat public numeroase „adeziuni". Dumitru Radu Popescu **rămîne** un dramaturg important — și asta nu trebuie ignorat — deși a semnat nu numai elogii ci și o binecunoscută concediere. Sîntem tentați — e explicabil dar e profund dăunător — să conservăm intoleranța, refuzul arbitrar, înlocuindu-le doar obiectul. Poetul Octavian Goga a fost gonit pentru mulți ani din istoria literaturii de politicianul Octavian Goga — iată un amănunt cunoscut de toți și uitat de mulți, care ar trebui să ne dea de gîndit.

Și tot referitor la tabu-uri. Despre regizorii și actorii plecați din țară nu mai era voie să se sufle nici un cuvînt, ei nu mai existau. Acum, par a exista **numai** ei, (e suficient să ne uităm la lista directorilor de teatru numiți pînă în prezent). Să nu fim greșit înțeleși: cei mai mulți dintre aceștia sînt personalități de incontestabilă valoare, de care teatrul românesc nu trebuie văduvit, fără de care imaginea culturii naționale în aceste decenii ar fi, în mod cert, parțială. Dar tot parțială ar fi și dacă am omite marii creatori de teatru (și există, și-i cunoaștem!) care au rămas aici, care au lucrat și au lucrat foarte bine, hărțuiți de nenumărate șicane, obligați la subterfugii, cedări, compromisuri în detalii, pentru a salva esențialul. Acum, părem să-i uităm (probabil e doar o chestiune de moment) și aceasta ar fi o altă nedreptate. La fel de gravă și, de această dată, neimpusă de o autoritate inflexibilă.

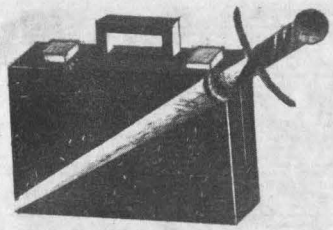
Reparații morale se cuvin, pe drept cuvînt, autorilor dramatici nereprezentați, ani la rînd, pentru „vinovății" de ordin politic (ale lor sau ale textelor). E firesc ca ei să-și afle în sfîrșit locul pe afișele teatrelor, dar e la fel de firesc (chiar dacă în acest caz exigența ar părea o cruzime) ca „reabilitarea" să nu se producă pentru merite de ordin politic (ale lor sau ale textelor).

Și tot reparații morale se cuvin unor... expresii pe care le-am tot rostit și le-am tot scris, dar — nu din vina noastră — nu le-am prea luat în seamă, de fapt. Mă gîndesc, de pildă, la ideea obligației — culturale, de această dată — a teatrelor, a criticii, de a susține și a promova dramaturgia originală. Deocamdată, repertoriile anunțate conțin aproape în exclusivitate nume străine. E explicabil, și acest lucru, dar, din nou, nu trebuie să judecăm cu ușurință.

Multor sintagme trebuie să le dăm în sfîrșit, un înțeles real. Bunăoară aceleia — devenită odioasă pentru motive binecunoscute — privind „rolul educativ al teatrului". Acest rol există, trebuie să existe, oricîte frisoane ne-ar da cuvintele cu răsunet inchizitorial; ne rămîne doar să dăm substanță „preceptului", să-i luăm vărguța de monitor la clasele primare.

Însemnările de mai sus — incomplete, nesistematizate, amintind doar cîteva dintre întrebările ce se ivesc inevitabil, credem, în acest ceas, cînd avem în față o nouă filă — însemnările acestea nu izvorăsc din neîncredere în viitor, nici din plăcerea de a cîrti (doar sîntem liberi, nu?). Ele vor să spună un singur lucru: nu știm dacă de trecut trebuie să te desparți rîzînd sau plîngînd. Sigur e că trebuie să o faci, gîndind. Nu de alta, dar să putem fi prada altor greșeli nu a acelorași, cu semnul plus în față.

Cristina Dumitrescu



DREPTUL LA VIAȚĂ ȘI DREPTUL LA MOARTE

Mă întîlnesc cu unii din noii directori, cu vechi și stimabili regizori, cu actori de toate vîrstele și secretari literari cu statut de trufandale și aud, mereu, o întrebare obsedantă: „Nu cunoașteți vreo piesă bună?" Cunosc, evident, și nu numai una, dar cum încep a le înșira, ori măcar a schița povestea vreuneia, mi se spune (de regulă!): „A, nu, lumea nu mai vrea piese românești, ne interesează ceva străin...". Sînt de acord că nenorocita politică de embargo față de dramaturgia universală modernă, dusă de fosta oficialitate culturală, cere reparații radicale. Au început să se și producă. Pe larg. Normal. Dar de unde constatarea că „lumea" nu mai vrea lucrări originale? Cînd și cum a fost consultată această lume, în ce forme și-a manifestat acordurile sau dezacordurile față de repertoriu ? Dacă e vorba de concluzii empirice, aș putea spune că, dimpotrivă, după prezentarea la televiziune a pieselor **O scrisoare pierdută, Matca, Sfîntul Mitică Blajinu** și-au exprimat satisfacția cercuri foarte largi de privitori.

În anii din urmă nu exista teatru în care să intri și să nu ți se povestească, mai ferit, ori deschis, că li s-a interzis cutare piesă nouă. „Degeaba recomanzi dumneata la gazetă acea scriere, iată, am cerut aprobarea la Consiliul Culturii și nu numai că am fost respinși, dar ni s-a atras atenția că dacă mai venim cu de-alde astea, o să suferim consecințe administrative". Îmi sînt vii amintirile titlurilor ce mi se extirpau de către cenzură din articole, cu precizările: „Această piesă nu e aprobată"; „Pomeniți despre un text care nu există", (pentru Tamara Dobrin, ce desființa ea, tot dînsa hotăra că „nu există"); „Nu știți, lucrarea în chestiune a fost scoasă din repertoriu? O citați **într-adins?**". Numărul acestor titluri creștea mereu, într-un arc temporal foarte întins, de la **Caragiale în vremea lui** de Camil Petrescu la **Interviu** de Ecaterina Oproiu, sau de la **Arca lui Noe** de Lucian Blaga la **Artur osînditul** de Matei Vișniec. De fapt, cu două-trei excepții, mai toți autorii români valizi au în biblioteca de manuscrise sau chiar în cea de tipărituri, comedii și drame ce nu au putut fi reprezentate. Sau lucrări ce au fost scoase de pe afiș după reprezentare — ca **Insomnie** de Adrian Dohotaru. Ori scrieri aprobate a se juca **numai** pe o singură scenă; **numai** în provincie; **numai** o singură dată pe săptămînă etc.

De ce să nu li se facă azi dreptate acestor piese și acestor autori? Teatrul „Bulandra" reținuse **Șarpele monetar**, admirabilă comedie dramatică de moravuri de Tudor Popescu. Opțiunea le-a fost blocată de către comando-ul de blocaje, spre marea dezolare (exprimată) a echipei și direcției. Cine-i împiedică s-o reia azi? Teatrul Național din Cluj-Napoca a încercat — cu dezesperare, cum îmi spunea un fost director — să reprezinte comedia satirică, extrem de ascuțită, **Mă propun director** de Viorel Cacoveanu. N-a izbutit, autorul fiind, de altfel, pe lista neagră a oficiului de stat pendinte. Acum nu numai că nu s-a reluat acea piesă, dar a fost eliminată definitiv din preocupările instituției. Una din cele mai frumoase scrieri din literatura dramatică universală despre **Socrate,** aparținînd lui Dumitru Solomon, a fost împiedicată, cu o crîncenă obstinație, să apară la rampă, timp de peste douăzeci de ani. În 1988, Dominic Dembinski și Ion Brad au hotărît s-o pună în scenă la „Nottara". Mi-au trimis și o fotografie, la redacția „României literare", cu o imagine a primei lecturi. Tamara Dobrin a interzis publicarea pozei și, ca să nu se mai iște nici o confuzie, a eliminat și piesa din programul teatrului. De ce nu a reintrat acum în repetiții această excepțională și atît de actuală, azi, piesă?

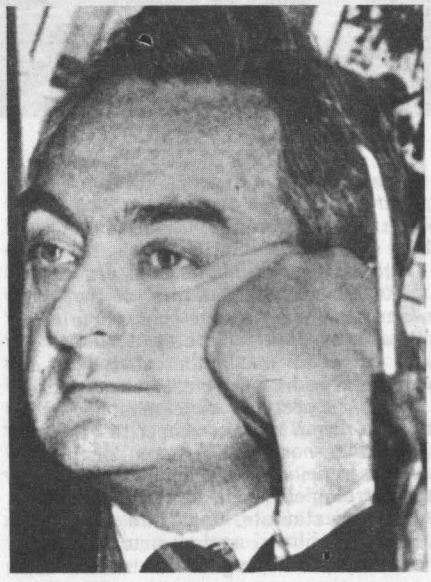
Scriitori mai puțin cunoscuți, ori debutanți, s-au izbit de toate opreliștile posibile, deși oferta lor dramaturgică era merituoasă. **Regina Jocasta** de Constantin Zărnescu a îmbătrînit cu doisprezece ani de cînd așteaptă o premieră. Și de aici avem o imagine, în fototeca redacției, cu prima lectură, făcută acum un an la Naționalul din Tg. Mureș — după care s-a lăsat tăcerea. Tipărită, premiată de Uniunea Scriitorilor, **Vlad Țepeș,** impresionantă tragedie în versuri de Nicolae Ionel, nu s-a jucat nicăieri. **Zece zile în China,** comedie amară de Nicolae Mateescu, a rămas, în manuscris, în secretariatele literare ale unor teatre. **Ovidiu la Tomis** de Claudiu Iordache e și ea prin cîteva scrinuri negre. **Acoperită de zăpadă,** cutremurătoare dramă (debut dramaturgic) de Daniel Drăgan, respinsă cu violență de la publicare — iar autorul anchetat și obligat să depună toate exemplarele la comitetul de partid al județului Brașov, în urma sesizării, (prin organele Ministerului de Interne, făcute de Tamara Dobrin) își așteaptă și ea acum, scena. Tot astfel, **Jocul măștilor** de Mircea Tomuș, **Circul** de Ion Bucheru, și altele.

Ar fi, oportună, azi, citirea — sau recitirea, ca să nu ofensăm pe nimeni — a extraordinarului poem dramatic **Șun** de G. Călinescu (mereu respins). A piesei atît de tăioase a lui Theodor Mănescu **Taifas lîngă o rulotă,** pe care autorul a tot rescris-o, după mereu alte observații obligatorii, fără să ajungă la un capăt

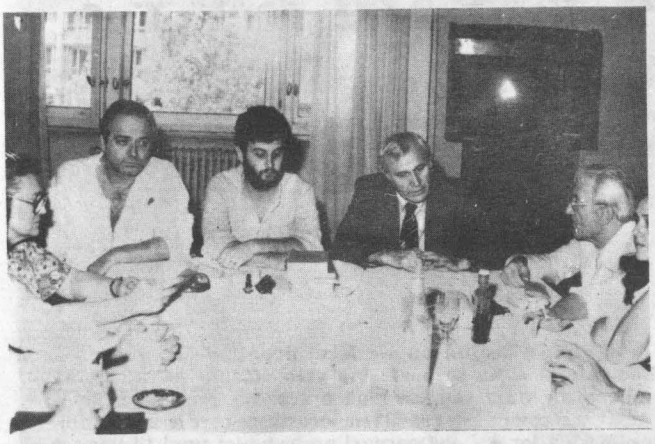
cu ea. A comediei triste, deosebit de expresive, a lui Ion Băieşu, **Boul şi viţeii.** Şi a altora.

Desigur, pe lîngă destule piese româneşti excelente s-au jucat, prin ani, şi altele, nu puţine, facile, demagogice, diforme, sălcii, cu trîmbiţă istorică, sau împotriva avorturilor ilicite, sau preamărind eroi de ceară, ori făcînd procese verbale de producţie, toate încurajate oficial, direct sau tacit, cu apostila, deschisă sau subtextuală că, „n-au probleme", nu produc „bătăi de cap" — şi cu alte aşijderea menţiuni sedative. Dar s-a ajuns la saturaţie în ce priveşte veritabilul repertoriu naţional? Nu-şi mai are locul? E cazul să eliminăm, **deocamdată,** piesa românească din preocupările noastre? Să facem uitate dramele lui Romulus Guga? Ori **Casa de la miezul nopţii,** atît de omeneasca dramă cu tineri şi despre tineri a lui Fănuş Neagu? Sau puternica dramă, **Barca pe valuri** de Titus Popovici, evocare din istoria extremei drepte în ţara noastră? N-ar mai interesa ele astăzi, alături, firește, de achiziţiile cele mai recente de dramaturgie din alte culturi, ce ne-au şi fost propuse, cu iuţeală şi voioşie, de mai multe teatre din ţară, cum ar fi **Opt femei** de Robert Thomas, **Week-end de adio (sau Rujul meu de buze nu se ia)** de Gilbert Marc Sauvageon, **Papa se lustruieşte** de Spiros Melas şi altele din aceeaşi făină? Au şi ele dreptul lor la viaţă — mi se spune. Oamenii vor să se distreze. Da — răspund — dar unele au şi dreptul la moarte, alături de surate autohtone similare, care chiar că şi-au trăit traiul morocănos, didactic sau prea sprinţar. Iar amuzament — şi încă mai abitir inteligent şi subţire — pot produce şi acei autori ai noştri care n-au unde şi de ce să plece cu piesele lor izbutite în traistă, ca să obţină certificat de dramaturgi. Au scris şi vor scrie pentru teatrele din ţara lor. Şi vor veni, curînd, cu piese inspirate direct de Revoluţie. E normal să se afle — cu ceea ce merită a se afla — pe scenele din ţara lor, în atenţia artiştilor în a căror limbă au scris. Acum, mai mult, mai liber, mai drept ca odinioară.

Valentin Silvestru



Prima lectură la piesa Socrate *de Dumitru Solomon, la teatrul „Nottara" (1988 — cînd lucrarea împlinea douăzeci de ani de viaţă şi nereprezentare). După o a treia citire, a venit ordin de la Consiliul Culturii (Tamara Dobrin) că se scoate din repertoriu.*



Prima lectură a piesei Regina Jocasta *de Constantin Zărnescu la Teatrul Naţional din Tg. Mureş, în al doisprezecelea ei an de existenţă şi nereprezentare. După cum se vede, autorul e uimit că asistă, în sfîrşit, la acest moment (1 februarie 1989).*

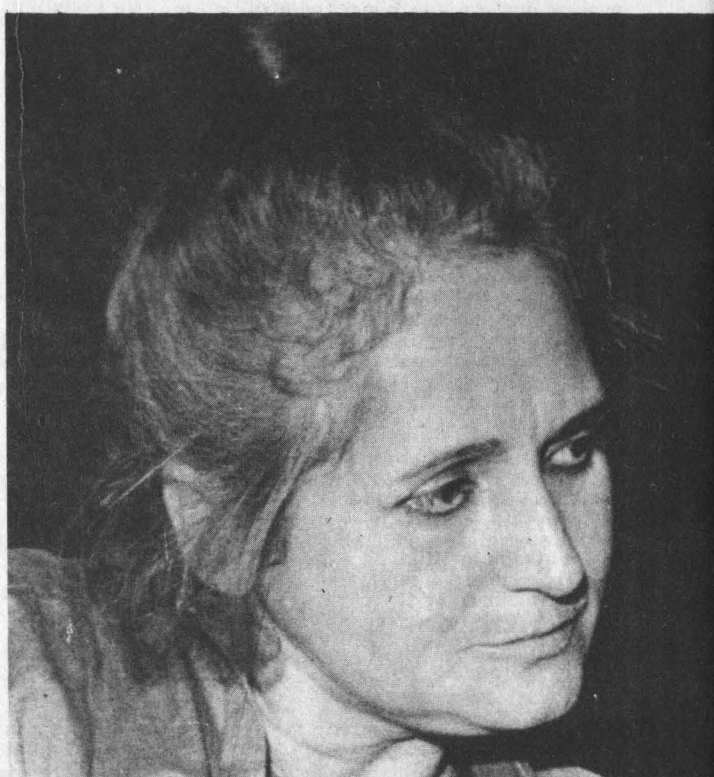
De atunci, piesa nu se mai repetă. Piatra fundamentală s-a pus, urmează clădirea...

O ÎNTREBARE

CÂTĂLINA BUZOIANU, decan al Facultății de teatru

CE A CIȘTIGAT PRACTIC, PRIN AUTONOMIA EI, FACULTATEA DE TEATRU?

AUTONOMIA DE A PROPUNE ȘI INERȚIA DE A DISPUNE



Accesul în institut nu s-a făcut după criteriul valoric al candidatului ● Nu se poate lua vreo măsură pentru că nu e nimeni în stare să-și susțină o acuzație pînă la capăt ● Valoarea și competența să-și reia locurile pe care le-au pierdut, nu din vina lor ● Două corpuri profesorale: unul titularizat și contestat iar altul dorit și fără statut ● Studenții amenință din nou cu greva ● Secția regie de teatru a funcționat în ultimii 15 ani pe post de cenușăreasă ● Sîntem canalizați spre a ne mulțumi cu retușuri și cîrpeli ● Ideile noi se ciocnesc de structuri și mentalități retrograde ● O structură aproape perfectă care, în momentul de față, riscă să rămînă în stadiul de utopie ● Tot ce a ținut de noi, am făcut.

— Ar fi trebuit să cîștige totul dar deocamdată n-a cîștigat aproape nimic, decît o structură aproape perfectă care, în momentul de față, riscă să rămînă în stadiul de utopie. Adică: noi am dorit să ne întoarcem la vechea structură a institutului, cînd secțiile erau autonome, cînd era secție de actorie, de regie de teatru, de regie de film, de teatrologie-filmologie. Acum am mers mai departe cu departajarea și am împărțit institutul nostru în facultatea de teatru și facultatea de film. Am reușit din nou autonomia secției de regie de teatru, deocamdată pe hîrtie, de asemenea și prin munca profesorilor, însă fără posturile de care am fi avut nevoie, fără ca această schemă să fie acoperită. Pentru că, după **Revizorul,** facultatea noastră a fost realmente decapitată prin desființarea secției de regie de teatru, căreia i-a urmat desființarea teatrologiei. Secția de regie de teatru a funcționat într-o semiclandestinitate, împărțind spațiul și studenții mai întîi cu regia de film și apoi cu actoria. Mulți ani regia de film a deținut supremația, regia de teatru neavînd

(continuare în pag. 18)

PENTRU:

VICTOR REBENGIUC, rector al I.A.T.C.

CUM POATE FI RECÎŞTIGAT PRESTIGIUL I.A.T.C?

— E bine că întrebaţi cum îşi poate recîştiga prestigiul Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" pentru că se pare că există serioase dovezi că prestigiul său a fost destul de pătat în ultima vreme de fel de fel de manipulaţiuni, de fel de fel de imixtiuni în cadrul examenului de admitere. Accesul în institut s-a făcut nu după criteriul valoric al candidatului. Toată lumea ştie asta, toată lumea vorbeşte despre asta, se ştiu şi beneficiarii acestui sistem oneros, ba chiar şi parte dintre autori, dar nu s-a luat pînă acum nici un fel de măsură, nici împotriva unora, nici împotriva altora. Nici acuma nu se poate lua vreo măsură pentru că nu e nimeni în stare să-şi susţină o acuzaţie pînă la capăt. Deci, noi va trebui să mergem înainte cu această încărcătură nedorită şi neplăcută în spate.

Venind mai ales din partea studenţilor, care au fost fermenţii instaurării unei noi ordini, o ordine în care să primeze valoarea şi competenţa, ei fiind aceia care au luptat pe baricade pentru realizarea acestor deziderate ale lor, există acum în

(continuare în pag. 19, col. I)

VALERIU MOISESCU, şeful Catedrei de regie teatru

CARE E CEA MAI ACUTĂ PROBLEMĂ CU CARE VĂ CONFRUNTAŢI ÎN CLIPA DE FAŢĂ?

— Secţia regie teatru din I.A.T.C. — care a dat de-a lungul timpului personalităţi de prestigiu pe plan naţional şi internaţional a funcţionat în ultimii 15 ani pe post de cenuşăreasă, supravieţuind numai datorită spiritului de sacrificiu şi de răspundere vizavi de soarta teatrului românesc a unui grup de cîţiva profesori. Fără ei, secţia — singura de acest fel din ţară — s-ar fi desfiinţat, înregistrîndu-se un nou şi inestimabil „succes" pe calea revoluţiei culturale şi a „Cîntării României". Toate aceste aberaţii s-au năruit, dar noi sîntem obligaţi acum să ne reluăm activitatea din situaţia în care am fost aduşi.

După revoluţie, acceptînd conducerea catedrei, am fost conştient de răspunderea ce îmi revine. Ce s-a schimbat în decurs de cîteva săptămîni e bine să-i întrebaţi pe studenţi.

Totul e doar un început. Realizez însă că această răspundere, în condiţiile date, e un risc pe care mi l-am asumat. Sînt dispus să risc în continuare în momentul în care acest

(continuare în pag. 19, col. II)

(continuare din pag. 16)

posturi pentru profesori. Practic am avut un singur profesor angajat, pe post de asistent, ceilalți au venit ca asociați, cu trei salarii de asistent pe an; în rest toate posturile de profesori au rămas la regia de film.

Apoi, Octavian Cotescu a extras regia de teatru de la regia de film — noi împărțeam și studenții și cifra de școlarizare — și a afiliat-o secției de actorie. Era un altfel de hibrid, pentru că împărțeam în continuare studenții, cifra de școlarizare fiind de 7 studenți pe an, 3 sau 4 la film, 3 la teatru. Deci, în continuare, dădeam examen împreună, teatru și film, dar funcționam la secția de actorie. În felul acesta, munca a putut fi prestată doar prin bunăvoința, fanatismul sau pasiunea oamenilor care au venit s-o facă, condițiile de lucru ale studenților de la regia de teatru fiind foarte grele. De cele mai multe ori repetam noaptea, după ce se terminau cursurile de la actorie, sau — prin înțelegere cu profesorii de la actorie — într-un timp record de pregătire a examenelor noastre.

Începutul a fost foarte încurajator, am fost entuziaști, am avut și mai puține probleme cu profesorii, care în general au fost apreciați de studenți, ba chiar în ceea ce privește regia și actoria n-au fost probleme aproape deloc (au fost niște probleme la catedra de vorbire, dar sperăm să le rezolvăm și pe acelea). Deci, problemele noastre în acest moment nu sînt deloc asemănătoare cu acelea ale regiei de film.

Concret, problema rămîne aceea a schemei noastre, a structurii noastre. Venim în continuare în această formulă de profesori asociați, fie că sîntem decan, șef de catedră și așa mai departe, în continuare nu avem posturi pentru ca profesorii să se poată angaja în institut. Sperăm ca într-un viitor mai apropiat sau mai îndepărtat să putem obține și în fapt această schemă.

Am căpătat deci autonomia de a propune structura și cifra de școlarizare a institutului (ca și condițiile examenului de admitere), de a propune reînființarea secției de teatrologie, de a reorganiza catedrele pe principiul atelierelor, de a îmbogăți și programa analitică — „legiferînd" astfel, dar tot la stadiul de propunere, ceea ce noi am și făcut de fapt în ultimii ani. Dar n-am căpătat și certitudinea că toate aceste propuneri se vor materializa. S-ar putea, de pildă, ca teatrologia să nu se reînființeze de la anul, chiar dacă lucrul acesta e de dorit și e necesar.

Cu toate aceste condiții, institutul nostru funcționează aproape foarte bine: studenții își dau examenele și la actorie și la regie, am adus foarte mulți profesori noi, între ei aflîndu-se, la catedra de actorie, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Alexandru Repan, Marcel Iureș, Adrian Pintea, iar la mișcare scenică Miriam Răducanu, Raluca Ianegic, Sergiu Anghel. **Dar nu știm din ce-i vom plăti.**

Tot ceea ce a ținut de noi am făcut. Urmează ca Ministerul Învățămîntului să decidă atît în privința structurii, a schemei propriu-zise, cît și a cifrei de școlarizare, pe care noi am dori-o mult mai mare, avînd în vedere necesitățile teatrelor.

DESFIINȚAREA TEATRELOR?

Ce se întîmplă cu teatrele și în teatre după 22 Decembrie 1989? Se întîmplă multe; și toate cîte se întîmplă sînt un soi de spectacol la desfășurarea căruia, fiind prinși cu toții, uitam să mai fim spectatori. Unele teatre n-au încă directori; alele îi au, dar nu și-i mai doresc. Unii regizori caută prilejuri și instituții care să le ofere șansa de a arăta Europei cît de buni sînt. Unii actori pleacă din țară dar, pînă să li se aprobe plecarea, sînt de nefolosit în teatrele lor; ori, și mai rău, pur și simplu dizolvă, desființează un teatru ori o secție a sa. Alți actori părăsesc teatrele în care fuseseră angajați și-și iau lumea în cap; fac teatre particulare, încropesc trupe particulare, nutresc speranțe și iluzii particulare. Alți cîțiva îi înfruntă, îi insultă pe noii directori. Grevă de unul singur? Da! Un actor prins într-un spectacol poate șantaja sentimental restul distribuției, poate boicota un spectacol. Și așa spectacolul străzii este cu mult mai viu, mai antrenant și cu o participare masivă, la care spectatorii implicați se află în număr de mii și mii, fără involuntarele discriminări culturale operate între cei care vor și cei care nu vor să vină la teatru. Ce se întîmplă oare? Exact ceea ce era inevitabil să se întîmple! Eliberarea de sub dictatură a fost confundată cu libertatea. Iar **libertatea**, definibilă ca acces neîngrădit la șansă, e **privatizată.** Regizori, actori, considera că libertatea este a lor, a fiecăruia în parte, fiecare dintre ei privindu-se doar ca ființă socială, uitînd că este om de artă. Libertatea asta e păgubitoare pentru că produce o amnezie care ia și mințile. Mai toți au uitat că, în calitate de oameni ai scenei, visau și se străduiau să smulgă cenzurii fărîme din ceea ce numeam cu toții LIBERTATEA ARTEI TEATRALE, LIBERTATEA SCENEI. Dar libertatea teatrului este privită azi, acum, ca o libertate înrobitoare. Pînă nu demult, actorii se supuneau fără crîcnire regizorului, ba chiar cereau prezența în teatrul lor a unui regizor a cărei concepție să fie atît de riguroasă și convingător formulată, să fie atît de plină de minunate dificultăți și pretenții încît actorii să se simtă presați, somați, îmboldiți, biciuiți

(continuare din pag. 17, col. I)

institut o dorință unanimă ca, începînd de la anul, odată cu examenul de admitere, lucrurile nedorite să nu mai poată avea loc și valoarea și competența să-și reia locurile pe care le-au pierdut nu din vina lor.

Studenții și-au manifestat dorința de a avea profesori adevărați, contestînd vechii profesori pe care îi considerau lipsiți de competență, niște mediocrități oploșite la căldurică într-o slujbă bine remunerată, care le oferea girul cadrului didactic universitar, de la care însă studenții nu prea aveau ce învăța, nici profesional și nici moral. Ei au cerut profesori competenți, adică oameni de vîrf care lucrează în momentul de față în domeniul teatrului, al filmului și al criticii de film și de teatru.

Acești oameni au fost chemați de către studenți, li s-a propus să lucreze în institut, li s-a explicat nevoia pe care o au studenții, pe care o simt studenții, de a învăța de la ei — le apreciază filmele, spectacolele, rolurile în care au jucat —, mare parte dintre cei chemați au acceptat, dar de acuma încolo încep lucrurile paradoxale.

Avem în momentul de față în institut două corpuri profesorale: unul titularizat și contestat, iar altul dorit și fără statut de profesor. Nu există nici un fel de formă legală de a ne putea debarasa de foștii profesori. Ministerul lasă pe seama noastră și a timpului rezolvarea acestui paradox, studenții se agită pentru că vor să-și vadă profesorii doriți, instalați cu drepturi depline în catedrele lor, profesorii doriți simt o stare de jenă față de profesorii nedoriți, care se află încă aici în institut și pe care nu ei i-au contestat ci studenții, nu ei au vrut să-i uzurpe, atunci cînd au răspuns doar unei dorințe justificate — după părerea mea și nu numai a mea — a studenților.

Din aceasta dilemă putem ieși, dar nu de noi depinde, nu noi putem decide. Studenții amenință din nou cu greva dacă această problemă nu se rezolvă, ea privește nu numai institutul nostru ci întreg nivelul învățămîntului universitar și dacă se așteaptă ca toate aceste cadre didactice dezavuate să plece singure, eu cred că așteptăm prea mult din partea lor.

(continuare din pag. 17, col. II)

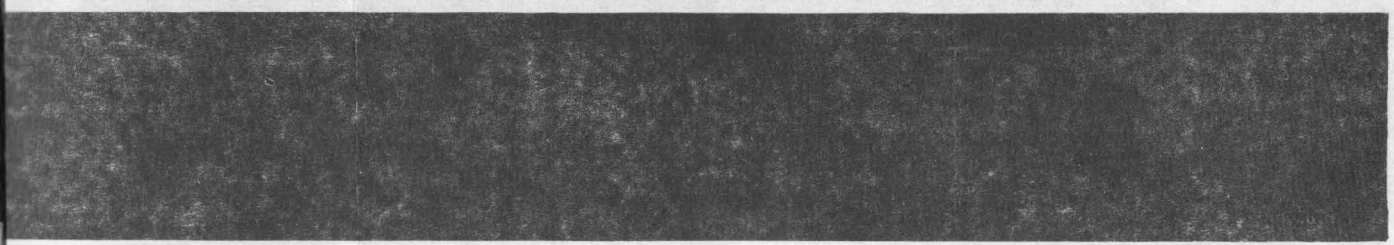
joc îmi oferă cît de cît o șansă. Dar constat, pe zi ce trece, că sîntem canalizați spre a ne mulțumi cu retușuri și cîrpeli.

Ideile noi se ciocnesc în permanență de structuri și mentalități retrograde. Ceea ce visăm ziua cu ochii deschiși se năruie peste noapte. Ca în legenda Meșterului Manole.

Autonomia universitară e o formulă firească dar și comodă pentru cei ce o proclamă, intervenind între timp cu dispoziții care o contrazic.

Dar nici eu și nici colegii mei nu sîntem dispuși să continuăm în felul acesta. Îi asigur însă pe toți cei ce privesc cu ochi responsabili soarta teatrului românesc că, pînă la clarificarea tuturor problemelor noastre, nu vom ceda. Poate că după rezolvarea lor vom părăsi cîmpul de luptă, și asta numai din oboseală.

Grupaj realizat de
Victor Parhon



de ea, spre a realiza personajul, spectacolul. E limpede! Libertatea teatrului se construiește și cere o disciplină „cazonă" efort fizic egalat doar de cel depus de mineri și performanțe retorice neegalate de nici un om politic. Deocamdată libertatea individuală face să apară enervantă libertatea teatrului. Deocamdată, zbenguiala, răsfățul, moftul, iluzia fiecăruia despre sine primează. Cine sînt disciplinații teatrelor? Paradoxul era inevitabil. Disciplinații sînt puțini la număr și nu întotdeauna actori importanți și de talent. Tocmai indisciplinații care cred că viitorul le va asigura, ca și pînă la 22 decembrie anul trecut, șansa de a fi priviți cu admirație de zeci de mii de perechi de ochi, abia aceștia sînt cu adevărat necesari și utilizabili pe scenă. În treacăt fie spus, le va fi din ce în ce mai greu să mai fie „stele", vedete, pentru marele public. Vedete acum sînt viitorul și practicienii proiectelor economice, politice, sociale. În țară se reîntorc regizorii care au construit prestigiul și dimensiunea teatrului românesc contemporan pînă în urmă cu două decenii. Oare între aceștia monștri sacri și tinerele generații de regizori nu se va isca o antipatie, un conflict? Vor putea aceștia monștri sacri să reimpună atenției publicului teatrul contemporan, cînd în jurul nostru vacarmul speranțelor, iluziilor, al pretențiilor, al dezamăgirilor este asurzitor? Monștrii sacri sînt aceia care vor găsi soluția, sau cei alți, „băștinașii"? Oare au teatrele public? Vor avea? Greu de spus. Cine și-ar asuma acum riscul prezicătorului?

Ar fi fost bine, poate, ca, în această buimăceală inevitabilă, teatrele, după ce își vor fi avut directorii numiți, să fi fost desființate pentru două săptămîni, răstimp necesar fiecărui director pentru a-și construi o platformă estetică; în jurul fiecărei astfel de platforme s-ar fi strîns actorii care doresc să o realizeze. Am glumit. Poate că nu trebuiau desființate teatrele întrucît se vor desființa singure, pentru a se reînființa în deplinul înțeles al cuvîntului.

Mai interesează azi textele dramaturgiei românești de pînă ieri? Personal cred că prea puține mai stau în picioare acum. Deocamdată, teatrele care încearcă să-și vadă de treabă s-au aruncat cu lăcomie asupra lui Eugen Ionescu. Care e soarta dramaturgiei românești contemporane?

Toată lumea e nerăbdătoare. Toți stăm în așteptare. Ce așteaptă teatrele, evident, fără a sta cu mîinile în sîn? **O lege a teatrelor.** Chiar dacă nu o așteaptă, ea este necesară ca **un „instructaj" de folosire a libertății.**

Paul Cornel Chitic

COUPÉ

BUN DAR SCUMP ORI BUN ŞI SCUMP?

O montare interesantă şi plină de îndrăzneală avea premiera la Avignon în iulie 1988. Este vorba de **Hamlet,** piesă pusă în scenă de regizorul Patrice Chéreau cu Gérard Desarthe în rolul titular. La doi ani de la premieră, patru premii Molière recompensează o carieră triumfală. În total, 137 de reprezentaţii şi 140.000 de spectatori. Care a fost preţul acestei montări? „Nu mi-e ruşine să spun că Hamlet este un spectacol de mare clasă", mărturiseşte Philippe Coutant, director adjunct la teatrul din Nanterre — Amandiers. Numai punerea în scenă şi prima reprezentare au costat 17 milioane de franci. Pentru decorul lui Richard Peduzzi — o extraordinară platformă de lemn — a trebuit o sumă de 1,8 milioane. Pentru costume 500.000, pentru efectele speciale 350.000, iar pentru cei 22 de actori — 1,6 milioane franci. Total — 4,3 milioane cheltuite înainte de premieră.

Odată montat, spectacolul a început să fie „exploatat". Şi, paradoxal, aici a costat cel mai mult, pentru că de la Nanterre la Villeurbanne sau Grenoble a trebuit plătit transportul decorului, al echipei, cazarea şi bineînţeles salariile. Încă 13 milioane de franci. Din fericire **Hamlet** a avut succes şi s-a jucat cu săli arhipline, aducînd 12 milioane de franci. La sfîrşitul reprezentaţiilor, în 1990, spectacolul era în deficit cu 5 milioane. 5 milioane ar putea părea enorm, însă acelaşi deficit îl înregistrează orice montare obişnuită dintr-un centru naţional de teatru, care însă nu va atinge niciodată uimitoarea cifră de spectatori pe care a înregistrat-o **Hamlet.**

Fără girul regizorului Patrice Chéreau, astăzi n-am fi putut vorbi decît despre o montare monstruoasă. În acest fel însă, putem vedea adevăratul preţ al teatrului. □ **Anca Platcu**

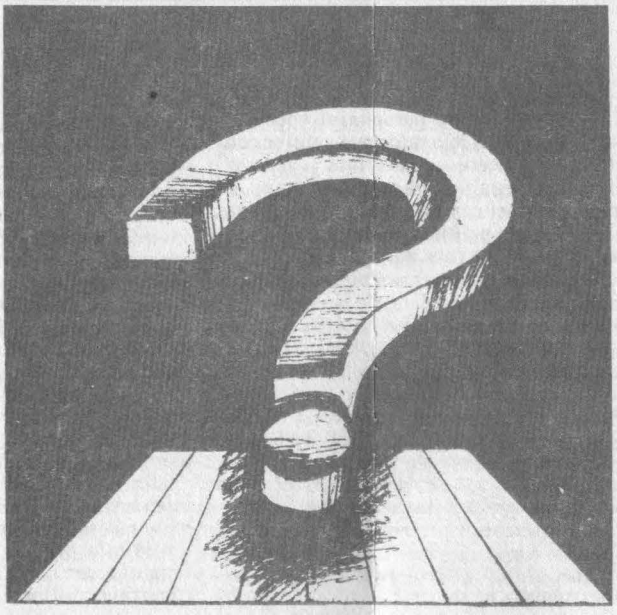
BICIUL ŞI REPLICA

Într-una din zilele în care bucureştenii, terorizaţi de bandele lui Ceauşescu, făceau un control riguros la intrările în metrou, lui Romulus Vulpescu, actualul director al Teatrului Mic, i s-au cerut buletinul şi carnetul de partid (acesta din urmă pentru a i se da, firește, foc). Cu aerul său de haiduc intelectual, traducătorul lui Villon a ţinut să atragă atenţia controlorilor: „Sînt nemembru de partid încă din ilegalitate".

Actorii de la Teatrul Mic, care s-au temut (sau nu) de biciul lui Dinu Săraru, să se teamă **totuşi** de replica dramaturgului Vulpescu! Are şfichiul mai subţire. □ ***Ariel***

DE CE

AŢI ACCEPTAT SĂ FIŢI DIRECTOR LA:



TEATRUL "NOTTARA"

VICTOR ERNEST MAȘEK

TEATRUL "ION CREANGĂ"

GRIGORE GONȚA

Acceptarea funcției de director al Teatrului Nottara, gest care mi-a adus din partea cunoscuților un număr egal de felicitări și de ...condoleanțe, are o triplă motivație: morală, profesională și afectivă.

În primul caz, motivul ce m-a făcut să accept această ofertă, renunțînd la altele mai „ispititoare", în diplomația culturală de exemplu, este același care m-a determinat să nu-mi părăsesc țara în acești din urmă cei mai grei ani ai coșmarului ceaușist, în ciuda posibilității legale și chiar a sugestiilor securității de a o face. Iar acest motiv a fost conștiința necesității de a sluji **aici** și **acum**, după puteri, supraviețuirea și respectiv afirmarea liberă a valorilor reprezentative ale artei și culturii românești. Și nu oricum, de pe înalte poziții emanatoare de orientări și indicații, ci în prima linie, acolo unde se **face** arta, unde se nasc zilnic, cu sacrificii, efort și multă cheltuială nervoasă operele ce demonstrează vitalitatea și originalitatea artei românești.

În cel de al doilea caz e vorba de un pariu al teoreticianului cu sine însuși. Prilej de a proba justețea opiniilor sale despre specificitatea inalterabilă a artei teatrale și despre cum ar trebui ea să fie apărată și stimulată. Rar are un estetician șansa de a-și pune în practică teoriile, care în carte pot părea seducătoare, dar care, transpuse în viață, înfruntă riscul de a se vădi fie utopice, fie eronate. E un risc pe care mi l-am asumat în speranța că drumul de la catedră sau bibliotecă la scenă nu se va transforma într-un „drum al Golgotei".

Cea de a treia motivație este o consecință directă a contaminării mele cronice, încă din copilărie, cu microbul dragostei de teatru. Neavînd însă șansa unei înzestrări native care să-mi justifice prezența, atît de jinduită, pe scenă și nepricepîndu-mă deci să fac nimic din ceea ce ar fi util teatrului nu-mi rămînea altă cale decît aceea de a deveni... director.

—Pentru dragostea cu care am fost solicitat de colectiv. Chemarea lor mi-a amintit de debutul meu regizoral la Teatrul Național cu piesa **Fata din Andros,** cînd tineretul teatrului, care nu prea juca în acel moment, mi-a propus să facem împreună un spectacol. Îmi doresc mie și teatrului „Ion Creangă" să ne bucurăm de același succes solid și de lungă durată, atît în țară cît și în străinătate.

Sigur că între a fi director de scenă, cum mai apare scris pe unele afișe, în loc de regizor artistic, și a fi director de teatru nu e o opțiune ușoară, dar dacă este atent gîndită și cu anticipație, ea poate deveni o mutare de șah cu finalitatea: „mat"-ul partenerului sau adversarului. Partenerul fiind publicul care la sfîrșitul spectacolului trebuie să plece încîntat de faptul artistic la care a participat, recunoscînd meritele tuturor realizatorilor și deci ale teatrului.

Pe de altă parte, m-au mai tentat infinitele posibilități de genuri și stiluri de spectacole pe care le oferă un teatru al tinereții, faptul că ele se pot realiza mai ales în actualul moment istoric, într-o totală libertate de fantezie și creație, devenind expresive, vitale.

Grupaj realizat de
Victor Parhon

TOP "UNDE FUGIM DE ACASĂ?"

(Marin Sorescu)

* credeţi-ne, e mai bine acasă

* * fugiţi, dar pe propria răspundere

* * * dacă tot vreţi să fugiţi de acasă...

* * * * la un spectacol ce nu trebuie pierdut

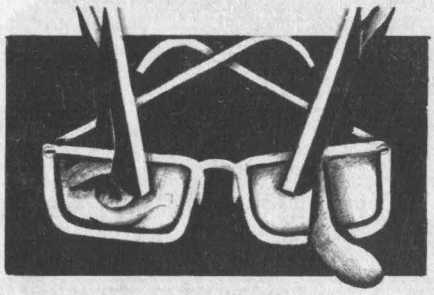
* * * * * la un spectacol eveniment

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU	VALENTIN SILVESTRU
Porţile pădurii de Ellie Wiesel (Teatrul Evreiesc de Stat)			***		***
Henric IV de Luigi Pirandello (Teatrul Nottara)	**	**	***	***	***
D-ale protocolului de Paul Everac (Teatrul de Comedie)	*	*	*	*	*
Dom Juan de Molière (Teatrul Mic)	**	****	**	***	**
Cadrilul de Eugen Mirea dupa Oscar Wilde (I.A.T.C)	**	**	***		**
Week-end de adio de W.D. Home si M.G. Sauvajon (Teatrul Giuleşti)			**		*
Terra II Tudor Popescu (Teatrul Ion Creangă)	*	*	*	*	*

NOTĂ: Spectacolele incluse sînt cele mai recente premiere (la închiderea ediţiei) ale afişului teatral bucureştean; numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică;o "căsuţă" necompletată nu înseamnă decît că spectacolul nu a fost văzut de respectivul critic.

CRONICA

23



DIN SPATELE GEAMULUI MAT

HENRIC IV **de Luigi Pirandello ● Teatrul „Nottara" ● Data premierei: 20 februarie 1990● Regia: Dominic Dembinski● Scenografia: Mihai Mădescu ● Distribuția: Adrian Pintea (Henric al IV-lea), Camelia Zorlescu, Anda Caropol (Matilde Spina, marchiză), Anca Bejenaru (Frida, fiima ei) Cristian Șofron (Carlo di Nolli, un tînăr marchiz), Viorel Comănici (Tito Belcredi, baron), Mircea Anghelescu, Alexandru Repan (Donisio Genari, doctorul), Ion Popa (Landolfo — Lolo), Valeriu Arnăutu (Ordulfo - Nonó), Vasile Lupu (Arialdo - Franco), Mircea Jida (Bertoldo - Nino), Ion Porsilă (Giovanni), Eduard Semel (Spînzuratul).**

Dintre piesele lui Pirandello, probabil cea mai jucată în România a fost **Henric al IV-lea.** Regizori și actori importanți au fost — și, iată, continuă să fie — atrași ca de un ispititor, irezistibil pariu, de virtuțile scenice ale faimosului „umorism" pirandellian, mai convingător, mai seducător cristalizat aici — poate — decît în celelalte drame ale sale.

Într-adevăr, povestea celui ce **trăiește** timp de doisprezece ani rolul unui personaj **jucat** de el în momentul în care a avut un accident, devine cadrul ideal pentru întruparea scenică a unei teorii estetice fundamentate pe sentimentul contrariului, pe ideea permanentei coexistențe corp-umbră, a vieții nefixată de artă, ci urmărită, dimpotrivă, în necurmata-i mobilitate, în alăturarea și nu contopirea elementelor constitutive ale unui caracter. Realitatea și ficțiunea se substituie mereu una alteia, existența e joc și jocul e existență, fiecare personaj își poartă ca pe un privilegiu și ca pe o pedeapsă cele patru suflete aflate în perpetuă luptă: sufletul instinctiv, sufletul moral, sufletul afectiv, sufletul social. Scînteietor, fascinant caleidoscop de forme, imagini, senzații, afirmații, negări, toate posibil de reunit doar sub ideea (titlu pirandellian, de altfel) „așa e, dacă vi se pare". Există o perfectă ordine în această aparentă și proclamată sfidare a ordinii, o admirabilă precizie în compunerea dramatică a... descompunerilor urmărite, teoretizate de Pirandello; poate astfel se și explică interesul mereu proaspăt pe care-l stîrnește piesa, de aproape șapte decenii, unui public ce nu urmărește, desigur, materializarea „umorismului" sau a oricărei teorii în pagina de dramaturgie ci, pur și simplu, un text de teatru.

Insuccesul montării lui **Henric al IV-lea** pe scena Teatrului „Nottara" (pentru că, trebuie s-o spunem din capul locului, spectacolul regizat de Dominic Dembinski ni se pare a fi un insucces în fișa de creație a tînărului artist) pleacă, poate,tocmai de la neobservarea acestei ordini interioare, vitală pentru receptarea textului. Se menține, pe parcursul întregului spectacol, senzația bizară că urmărești imaginile printr-un geam mat care, chiar dacă nu deformează neapărat contururile, le face, oricum, lipsite de pregnanță, neconcludente. Suita „dezvăluirilor" se prefiră molcom, alunecă vătuit către noi, fără surprize, fără emoții, semnele scenice sînt sau prea multe (în anume momente), obosind ori devenind pleonastice, sau inexistente (în alte momente), lăsînd textul să se descurce de unul singur. Și, oricît ar părea de ciudat, textul nu se descurcă totdeauna, poate tocmai pentru că o „ridicare pe verticală" a sa presupune o **anume** lectură, un unghi propriu de abordare, un comentariu scenic al textului literar. Principalul neajuns — atît în ceea ce privește regia cît și interpretarea ori scenografia — nu constă, de altfel, într-o eroare de atitudine, ci tocmai în dificultatea de a descifra o atitudine. Se întîmplă ca un spectacol cu o piesă de Pirandello să fie prost, iritant, neinspirat, dar mai rar plictîcos. De data aceasta, — mai ales în prima parte, dar nu numai în prima — senzația de imobilitate, de binevoitoare vlăguială nu reușește să se spulbere.

Nimic mai potrivit, în principiu, pentru un actor de „voltajul" lui Adrian Pintea, de complexitatea sa expresivă decît acest „Hamlet modern", cum a fost numit, cu o expresie devenită clișeu, rolul lui Henric al IV-lea. Și totuși... Și totuși actorul nu-și găsește propria măsură, ecranul mat se păstrează și în ceea ce-l privește iar cele cîteva momente în care „întîlnirea" se produce, în sfîrșit, cu acuitatea de gînd și trăire pe care o așteptam, acele cîteva momente, deci, reușesc să spargă dar nu și să înlăture făgașul convențional (chiar dacă nu eronat) trasat de la începutul spectacolului.

Pe o linie „confortabilă", temperat expresivă se plasează și interpretarea Cameliei Zorlescu căreia i se poate reproșa doar faptul că nu lasă loc de reproșuri (dar nici de entuziasme).

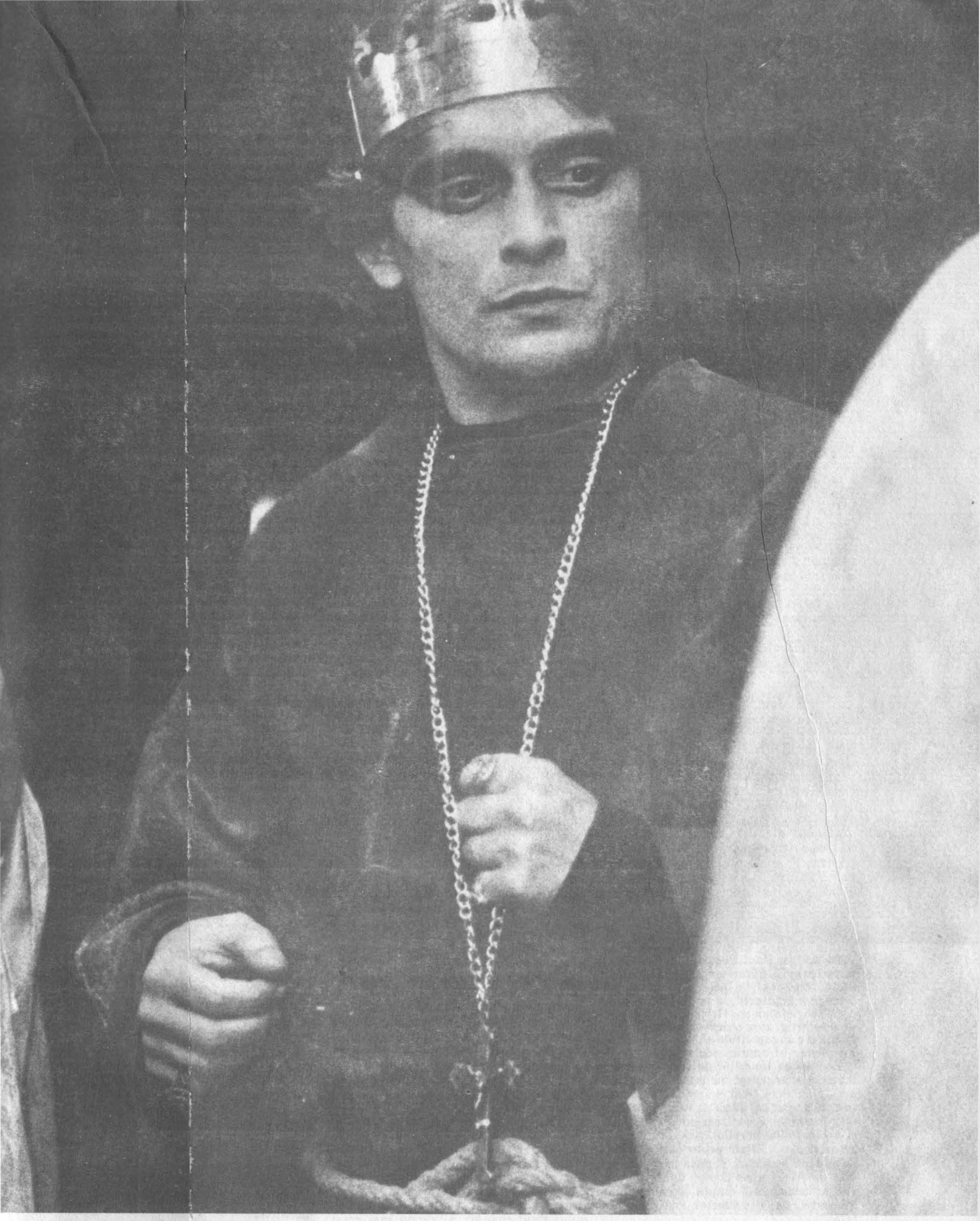
Conștiincioși, dar parcă ușor plictisiți, Anca Bejenaru și Cristian Șofron, destul de strident Viorel Comănici, într-un personaj ce amintește „intrigantul" din melodrame, fără a ne lăsa, însă, să presupunem o intenție limpede (să-i spunem, polemică) în acest sens.

O astfel de atitudine ușor persiflantă față de personaj descoperim în interpretarea lui Alexandru Repan, dar insuficienta finisare (firească, în condițiile intrării peste noapte în rol) îl împiedică să mai estompeze contururile, uneori prea apăsate.

Prezențe neîmpovărătoare, dar cu o contribuție modestă: Ion Popa, Valeriu Arnăutu, Vasile Lupu, Ion Porsilă; cam prea „activ", generos în gesticulări — Mircea Jida.

Vom încheia, și noi, după tipicul tradițional, cu cîteva cuvinte despre scenografia semnată de Mihai Mădescu: imagine frumoasă, posibilă, dar lipsită de sugestia mobilității, a permanentei redimensionări, ce constituie una din dominantele universului pirandellian.

Cristina Dumitrescu



Adrian Pintea

IRONIA SOARTEI

D'ALE PROTOCOLULUI **de Paul Everac ● Premiera: 22 februarie 1990 ● Regia: Alexandru Darie ● Scenografia: Ion Popescu Udrişte ● Muzica: Mihai Virtosu ● Distribuţia: Cornel Vulpe (Barbu Chilug) ● Iarina Demian (Dochi Chilug) ● Magda Catone (Tinţi Chilug) ● Iurie Darie (Nae Strugurelu) ● Dumitru Rucăreanu (Gogu Başculea) ● Anca Pandrea (Cezarina Strugurelu) ● Petre Nicolae (Tomică Boroghină) ● Florin Anton (Viorel Malcolm Hurţă) ● Julieta Strîmbeanu (Madam Aglae) ● Claudia Bolohan (Evelina)**

A fost odată, ca şi altădată, o „săptămînă" a teatrului scurt", la Oradea în 1984. Şi-au fost acolo cîţiva dintrei cei mai interesanţi tineri regizori: Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, Alexandru Darie. Reuşind ei spectacole unul mai captivant decît celălalt, s-au trezit, după puţină vreme, intraţi sub reflectorul critic al lui Paul Everac. Acesta îi acuza de deformări ale textului dramaturgic, pe unii de obstinaţie, de erotomanie, scabrozităţi (şi) etc. Cu exact zece ani în urmă, prin 1975, Paul Everac (în volumul de articole adunate, **Încotro merge teatrul românesc?**) le cerea regizorilor tineri de atunci „să ne exprimaţi, să fiţi nu voi înşivă, ci **noi înşine,** cultura noastră, substanţa noastră, filosofia noastră". Pe la 1984 acelaşi Paul Everac (în **Martor cu păreri proprii,** păreri cu care a blagoslovit teatul românesc din belşug), în urma unei analize a „culturii", ajunge la concluzia că „în societatea noastră s-a simţit nevoia de a se programa o **dezvoltare multilaterală,** care să constituie afirmarea destinului plenar al omului socialist".

Estimarea fondului de aur al gîndirii teatrale everaciene nu intră în paginile acestui articol. Am spicuit. Dar ironia soartei a vrut ca, după ce, atunci, la Oradea, Paul Everac acuzase pudic obstinaţia şi erotomania tinerilor regizori, să văd acum o piesă, **D'ale protocolului**, scrisă de pudicul acuzator, şi pusă în scenă tocmai de Alexandru Darie, unde abundă vulgaritatea pur şi simplu. Această ironie a soartei, da, e subiectul articolului de faţă.

Care ar mai fi putut să se numească şi: Istoria unei ciori vopsite.

Ce a putut să-l atragă pe tînărul regizor la această piesă cu alură de farsă, în care procedee comice din Baranga şi Mazilu pot fi observabile, nu ştiu. Tribulaţiile unui slujbaş, Barbu Chilug, sperînd la o avansare dacă invită acasă la o masă „protocolară" superiori bine plasaţi în ierarhie (Strugurelu, Başculea), dar şi oameni de umplutură, vecini, de pildă (Hurţă, madam Aglae), se văd supuse jocului căderii şi decăderii din funcţie (ca la Baranga, în **Sfîntul Mitică Blajinu**). Folosirea fiicei sale, Tinţi, defilînd sub ideea maziliană a femeii care distruge moralul bărbaţilor, ca să „bage mare" (replică din text) în funcţie de cota de moment a ştabilor, ceea ce însemna pe scenă împilarea omului de către femeie, cu dezgoliri parţiale corespunzătoare; surpriza din final, unde Hurţă, inofensiv-stîngaciul vecin, se vădeşte a fi „pozitivul" justiţiar (schema par'c-am mai auzit-o!?), toate acestea probabil că făceau parte din cultura pudică, din „substanţa noastră, filosofia noastră" cerute tinerilor regizori odinioară.

Realizat înainte de decembrie 1989, ce putea sconta acest spectacol al Teatrului de Comedie, eşuat artisticeşte ca mizanscenă (doar vreo două interpretări actoriceşti sînt plauzibile) despre care Alexandru Darie, într-o scurtă prezentare, scrie că „este pentru mine pretextul unui candid şi sincer dialog despre toţ ceea ce ne-a sufocat ani de zile"?

Este adevărat că în cloaca avansărilor pe bază de „protocol" special mizeria umană se afla la larg. Că acest fapt era unul dintre multele care ne-au înnegurat existenţa. Dacă spectacolul ar fi fost lipsit de neartistica tentă vulgară, de violenţele verbale disarmonice (se strigă mult pe scenă şi e o agitaţie dizgraţioasă) şi în general, de alura estradistică de prost gust, cred că **D'ale protocolului** ar fi fost, la o simplă lectură, inutilizabilă ca literatură scenică.

Iată însă că o fostă ţintă a „operaţiunii" Oradea găseşte cu cale să-şi exprime crezul artistic faţă de această piesă. Cel care reuşise, sub cenzură, splendidul spectacol cu **Jolly-Joker,** demascare acerbă a mecanismelor otrăvii social-politice infestînd umanul, ne prezintă acum o piesă „avertisment" a domnului Paul Everac. Şi să nu mai crezi în frumoasele eseuri despre fatala atracţie dintre „victimă" şi „călău"!

Dar pe mine nu mă preocupă această atracţie, ci spectacolul, mai bine zis postura regizorului Alexandru Darie căruia nu-i mai recunosc aici fineţea gîndului şi originalitatea expresivă din **Săptămîna luminată, Jolly-Joker** sau **Amadeus.** Exagerările abundă, de la jocul actorilor, îngroşat, dizgraţios pînă la poluare sonoră. Debitul verbal al unora e neartistic de tot, iar relaţiile de joc mozaicate rău. Cornel Vulpe (Barbu Chilug), Dumitru Rucăreanu (Başculea), Julieta Strîmbeanu (Aglae) evoluează într-o manieră convenţională sub raport comic. Inflexiunile vocale şi prestanţa scenică ale Magdei Catone (Tinţi), care altădată aveau girul artei comice originale a actriţei de farmec şi talent indiscutabil, se văd aici într-o lumină deranjantă.

O singură „lumină" în acest spectacol: Iarina Demian care-şi compune rolul (Dochi, soţia lui Barbu) cu atenţie, cu farmec comic neîngroşat, ba, uneori, cu rafinament. La fel, Florin Anton, în Hurţă, adoptă o linie de joc ce aminteşte tipul cinematografic britanic, al aiuritului.

Să fie acest spectacol o parodie „culturală" a „dezvoltării multilaterale" de odinioară? Să fie piesa lui Paul Everac, născută înainte de decembrie 1989, un act protestatar? Nu cred. Paul Everac a consolidat prea serios, de cîteva decenii, prin piesele şi critica sa „destinul plenar al omului socialist". Păi, ia să ne gîndim puţin...

Marian Popescu

Iarina Demian şi Cornel Vulpe

ISPITA NEMĂSURII

DOM JUAN **de Molière • Teatrul Mic • Data premierei: 23 februarie 1990 • Regia: Dragoş Galgoţiu • Scenografia: Lavinia Drişcu • Distribuţia: Dan Condurache (Don Juan), Marian Rîlea (Sganarelle), Coca Bloos (Elvira), Dinu Manolache (Don Carlos), Ioan Chelaru (Don Alonso), Papil Panduru (Don Louis), Oana Ioachim, studentă I.A.T.C. (Charlotte), Irina Movilă, studentă I.A.T.C. (Mathurine), Florin Călinescu (Pierrot, Gusman, La Rameé, Cerşetorul), Petre Moraru (La Violette), Ion Ion (Ragotin), Constantin Bărbulescu (Dimanche), Ana Maria Bobicov, Clara Popescu, studentă I.A.T.C. (măşti în carnaval). Fragmentele din ŞCOALA FEMEILOR sînt interpretate de Monica Ghiuţă (Agnès) şi Ioan Chelaru (Arnolphe).**

Se pare că Molière a scris, în 1665, **Dom Juan sau Ospăţul de piatră,** comedie, pentru a da repede ceva de lucru trupei sale, aflată în criză financiară după interzicerea lui **Tartuffe.** Se pare, de asemenea, că subiectul însuşi i-a fost sugerat de colegii lui actori, invidioşi pe reţetele „grase" obţinute de alte trupe care jucau, în aceeaşi vreme, două piese italieneşti inspirate din povestea „seducătorului din Sevilla", elaborată literar, cu numai trei decenii înainte, de călugărul-dramaturg Tirso de Molina. Se pare, în fine, că Molière nu-şi îndrăgea prea mult opera; atunci cînd, după doar 15 reprezentaţii, piesa a fost scoasă de pe afiş, autorul — contrar obiceiului — nu a făcut nici un efort să o apere şi să o salveze. De ce a fost el oare atît de nepăsător faţă de soarta celei mai stranii şi mai originale dintre scrierile lui? Citind-o (în franţuzeşte, căci unica traducere românească — a lui Alexandru Kiriţescu — denaturează copios, deşi savuros, textul), ai impresia că dramaturgul a pornit să scrie ceva şi a terminat cu totul altceva, că, pe măsură ce pătrundea dincolo de învelişul acreditat al subiectului — pedepsirea exemplară şi moralizatoare a unui uşuratic zdrobitor de inimi feminine —, se pătrundea el însuşi de carnea şi sîngele eroului, dorind mereu mai mult, mergînd mereu mai departe. Pînă unde? Dacă, iniţial, Molière îl „critică" (prin gura lui Sganarelle, rol în care şi apărea ca actor) pentru sfidarea moralei curente, treptat dramaturgul şi personajul său ajung să desfidă, împreună, societatea puritană şi bigotă, autoritatea constituită, paternalistă şi absolutistă, în sfîrşit — Cerul şi Iadul. Există în piesa **Dom Juan** o atît de evidentă încălcare aatuturor preceptelor estetice ale timpului, şi în personajul Don Juan o atît de flagrantă **hybris** (păcatul, de neiertat în ochii anticilor elini, al trecerii dincolo de Măsură) încît această imperfectă comedie clasică devine, de fapt, o perfectă tragedie modernă. Iar vorbele otrăvite din denunţul adresat regelui de un oarecare jansenist pe nume Rochemont („...găsesc că farsa sa, după ce am analizat-o cu seriozitate, este cu adevărat diabolică şi cu adevărat diabolic este şi creierul său şi că n-a apărut niciodată ceva mai nelegiuit, nici chiar în păgînism" — cf. Léon Thoorens, **Dosarul Molière,** Univers, 1977, p. 188-189) sună, astăzi, ca o bizară intuiţie.

Febra depăşirii normelor este, pentru spiritele creatoare, contagioasă. Spectacolul lui Dragoş Galgoţiu o dovedeşte din plin. Regizorul pare că a vrut să aducă în scenă nu doar o piesă, ci o epocă (secolul XVII) şi o biografie (cea a lui Molière), nu doar un erou, fie el şi arhetipal, ci un mit şi un om; sau mitul unui om. Despărţite şi totodată reunite printr-o uriaşă cortină cu faldurile încremenite în mişcare, lumea teatrului şi teatrul lumii trec necontenit una în cealaltă, personajele piesei sînt şi personajele unei societăţi ce joacă sfruntat farsa onorabilităţii, dar sînt şi actorii ambulanţi ce joacă pentru noi povestea lui Don Juan. Perspectiva se adînceşte astfel spre un infinit fals, ca în fundalurile în **trompe l'oeil** ale Renaşterii, căreia eroul îi aparţine mult mai mult decît raţionalistului şi făţarnicului secol XVII. Căci el întrupează nu numai principiul viril, activ şi solar, amoral şi crud, ci şi setea de absolut, de cuprindere cu mintea şi cu sufletul a tot ceea ce poate fi cunoscut. Este, totuşi, un om, trăind printre oameni pe care convenţiile sociale şi religioase i-au redus la stadiul de făpturi asexuate, morale fiindcă nu (mai) pot fi imorale, ascunzînd sub masca „onoarei" o lubricitate vîscoasă şi ambiguă. Cele două fragmente din **Şcoala femeilor** (sau, într-o traducere mai exactă, **Şcoala nevestelor),** interpretate cu aplomb, în notă realist-ironică, de Monica Ghiuţă şi Ioan Chelaru (acesta jucînd şi un emfatic Don Alonso), ilustrează tocmai contrapondera pe care societatea o oferă şi preferă „desfrînării" lui Don Juan. Acesta îşi poartă destinul excepţional cu nepăsare şi trufie, conştient de a-normalitatea, de alteritatea lui şi asumîndu-şi-o fără teamă şi regrete. Mereu urmărit de himera albă şi pură a Întregului androgin originar spre care fatalitatea biologică îl împinge şi pe care încearcă zadarnic să-l refacă o dată cu fiece aventură amoroasă, Don Juan caută şi înfruntă moartea precum toreadorul la coborîrea în arenă. Spiritualmente, nostalgia absolutului îl face să sfideze legile cosmice; invitarea la cină a statuii presupus însufleţite nu e decît o provocare deznădăjduită aruncată imposibilului. Evident, statuia nu apare; nici n-ar putea să apară, pentru că miracolul rămîne doar o născocire, o umilă speranţă şi amăgire omenească. Lui Don Juan i se refuză pe toată linia confirmarea unicităţii sale; e, şi el, un biet om sortit pedestrei căutări a „fericirii conjugale", un biet om la a cărui masă nu se va aşeza niciodată un Oaspete de piatră, un biet om pe care numai Sganerelle (caricatură, cu înfăţişare de eunuc obez, a stăpînului) e dispus să-l recunoască drept Supraom. Înfrînt, Don Juan se resemnează să devină un demn (adică ipocrit şi moderat vicios) membru al societăţii; e o înfrîngere pe care singur Sganarelle o înţelege şi o deplînge. Societatea nu permite însă ingerinţe în atît de grijuliu organizata ei mediocritate; convertirea nu e primită cu urale, ci cu ură batjocoritoare, iar lui Don Juan nu i se rezervă alt rol decît acela al unei ridicole păpuşi de paie, lipsită de sex şi de fizionomie. Cu Societatea nu-i de glumit! Tot Cerul (sau poate, Iadul?) se arată mai clement: îl recunoaşte pe Don Juan drept un ales şi îi acordă privilegiul unei morţi spectaculoase, fulgerîndu-l. Acesta ar fi, în linii mari, desenul ideologic al montării, mult mai bogat (dar şi mai încărcat), pe scenă, decît l-am schiţat aici. Stilistic, e o copleşitoare şi derutantă construcţie baroc-expresionistă, cu nenumărate trimiteri şi citate culturale, sugerate de scenografia Laviniei Drişcu: fundalul pictat cu figuri enorme, uriaşul sfinx, simbol al eternităţii şi misterului nu numai feminin, costumele fastuoase ori hiperdimensionate, aluziile plastice la Michelangelo şi Dürer, la Bosch şi Velázquez — toate acestea fac sensibilă, ocultînd-o totodată prin abundenţa dusă la suprasaturaţie, ideea regizorală; la fel, unele momente foarte frumoase în sine (ultima vizită a Doñei Elvira, de pildă), a căror semnificaţie nu e întotdeauna limpede sau, măcar, accesibilă. În plus, excesul de mişcare din scenă şi gîfîielile şi tusea ce rezultă firesc fac dificilă înţelegerea textului pe unele porţiuni şi produc lungimi dăunătoare ritmului. Sub aspect interpretativ, echipei i-au revenit sarcini deloc uşoare, majoritatea actorilor trebuind să joace mai multe personaje. În Don Juan, Dan Condurache, avînd **le physique du rôle,** evoluează cu o anume detaşare frivolă, rezervîndu-şi concentrarea pentru partea a doua a spectacolului. Din păcate, acest talentat actor a adoptat de cîteva vreme o ciudată rostire „de cap" (ca să nu zic „de nas"), care-i falsifică vocea pînă la a o face dezagreabilă; cum timpul şi interesul de a se corecta nu-i lipsesc, aşteptăm revenirea. Marian Rîlea (Sganarelle) îşi atacă partitura — îngreunată de costumul incomod — în forţă, cu o dăruire totală al cărei singur (dar nu mic) neajuns este acela că sfîrşeşte adesea în dezordine mimică şi gestuală, jocul său devenind uneori obositor de urmărit. Coca Bloos diferenţiază inteligent şi cu umor implicit cele două apariţii ale Doñei Elvira; e comică, patetică şi înduioşătoare cu egală putere de convingere. În cvadruplu rol, Florin Călinescu face o demonstraţie de virtuozitate în Pierrot, văzut ca un flăcău zdravăn şi sărac cu duhul. Dinu Manolache trasează cu ironie subţire un portret aparent lipsit de pregnanţă. Restul distribuţiei — inclusiv studentele Oana Ioachim şi Irina Movilă — urmează fără ezitări şi reproş sugestiile regizorului.

Indiscutabil **Dom Juan** nu e un spectacol comod, „digestiv". Este, dimpotrivă, pretenţios, şocant, chiar excentric. Te obligă să gîndeşti cu simţurile şi să simţi cu mintea. Te şi înspăimîntă cumva, poate. În orice caz, nu te lasă indiferent.

Alice Georgescu

Dan Condurache și Irina Movilă

SĂ NU UITĂM!

PORȚILE PĂDURII **de Elie Wiesel (dramatizare de Dinu Cernescu) ● Teatrul Evreiesc de Stat ● Data premierei: 19 februarie 1990 ● Regia: Dinu Cernescu ● Scenografia: Sorin Bancu ● Muzica: Harry Maiorovici ● Traducere în idiș: I. Kara ● Distribuția: Răzvan Popa (Gregor), Rudy Rosenfeld (Gavril), Miriam Roxana Ionescu (Maria), Nicolae Călugărița (Ionel), Theodor Danetti (Învățătorul), Ioana Crăciun (Clara), Mircea Stoian (Leib), Constantin Cotimanis (Primarul), Mihai Cibu (Jandarmul), Nicolae Macovei (Bărbatul), Eugenia Balaure (Săteanca), Cornel Ciupercescu (Partizan 1), Geo Dobre (Partizan 2), Marian Stan (Partizan 3), Andrei Farcaș (Voce Rugă). Lectura textului în limba română: Dorina Păunescu**

Născut în 1928 la Sighetul Marmației, deportat din Ardealul de Nord (aflat sub dominație hortystă) în lagărele de exterminare naziste (unde își pierde părinții și cele trei surori), Elie Wiesel este una dintre marile conștiințe mărturisitoare ale acestui veac, „depozițiile" sale romanești, scrise în limba franceză, aducîndu-i o notorietate mondială, atestată și prin obținerea Premiului Nobel pentru pace în 1986. De notat că, prin strădaniile Editurii „Univers", au apărut în limba română **Noaptea** (1958) și **Porțile pădurii** (1964), ambele scrieri avînd un pronunțat caracter autobiografic.

Decupînd din romanul **Porțile pădurii** trama unui posibil scenariu de spectacol teatral, gîndit mai curînd cinematografic sau pentru televiziune, Dinu Cernescu n-a putut evita simplificările inerente dramatizării. Epicul nu se convertește (și nu se poate converti automat!) în dramatic, păstrarea firului narativ al acțiunii avînd un caracter expozitiv, ce devine principalul handicap al montării. Se poate vorbi, ce-i drept, de o conflictualitate intrinsecă a celor narate, dar nu și de o restructurare a materiei epice potrivit cerințelor specifice genului dramatic. Ceea ce a reușit totuși să păstreze, spre meritul ei, această dramatizare este dimensiunea simbolică a personajelor și a forțelor care se înfruntă, Elie Wiesel nefiind trădat astfel într-unul dintre planurile importante ale literaturii sale.

Spectacolul e sobru și auster, de o „sărăcie" voită, consonînd cu tonul și halo-ul său poematic. În două cuvinte, el rămîne, ca realizare artistică, **modest** dar **onorabil.** „Bagheta" care dirijează transfigurarea scenică a întregului este aceea a unui profesionist de marcă, iar contribuțiile „orchestrației" nu sînt nici ele puține sau neglijabile. Scenografia lui Soriu Bancu are calitatea rară a unei dramaticități infuze, cultivînd inspirat depășirea detaliului realist în favoarea unor deschideri simbolice, muzica scrisă de Harry Maiorovici e intens sugestivă, dinamică, eclerajul capătă și el, grație aceleiași baghete regizorale, o funcție dramatică, delectîndu-ne totodată cu rafinate irizări rembrandtiene.

Corectă, interpretarea actoricească nu poate depăși handicapul expozitivului. Se disting Miriam Roxana Ionescu (Maria), a cărei interpretare are forța dramatică necesară, Răzvan Popa (Gregor), ce dovedește un progres notabil, Rudy Rosenfeld (Gavril) și Theodor Danetti (Învățătorul), prin solidul lor profesionalism. Nicolae Călugărița (Ionel) e doar exterior. Se reține, de asemenea, apariția Ioanei Crăciun (Clara) și ale lui Constantin Cotimanis (Primarul), elocvent și în tăcerile sale.

„A nu transmite o experiență înseamnă a o trăda" spunea Elie Wiesel. Fără să aibă anvergura unui requiem, spectacolul se constituie într-un „memento" de a cărui utilitate nimeni nu mai are dreptul să se îndoiască. Poate mai ales acum.

Victor Parhon

TERRA II SAU CATASTROFELE TEATRULUI PENTRU COPII

TERRA II **de Tudor Popescu ● Teatrul „Ion Creangă" ● Data premierei: 4 martie 1990 ● Regia: Ileana Cîrstea Simion ● Scenografia: Delia Ioaniu ● Texte cîntece: Nicu Simion ● Distribuția: Nicu Simion (Opriș), Vasile Filipescu (Tudor), Mihaela Mitrache (Oana), Gheorghe Vrînceanu (Arval), Mircea Mușatescu (Metus), Tudor Heica (Roboți), Marius Rolea (Runth), Mișu Andriescu (Situs), Marcela Andrei (Sina), Răzvan Ștefănescu (On), Manea Enache (Șef serviciu circulație spațială), Paula Sorescu-Lucian (Judecătorul)**

Nimic mai potrivit pentru o distracție strașnică decît acest spectacol al Teatrului „Ion Creangă": **Terra II** de Tudor Popescu. Nimic mai potrivit, spun, în cazul în care ești dispus să irosești, ca om matur, două ore din viață. Copiii, oricum, trebuie feriți să o facă. Ei nu sînt în stare, încă, a discerne între o parodie plină de haz și ridicolul involuntar al unei povestiri științifico-fantastice.

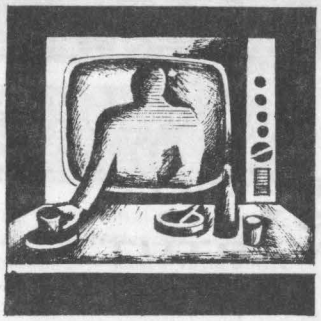
Acțiunea se petrece în epoca zborurilor intergalactice. Aflîndu-ne în plin science-fiction, regizoarea Ileana Cîrstea Simion și scenografa Delia Ioaniu se inspiră cu nesaț din costumația și decorul filmelor americane de duzină și senzație. Sigur că ei nu reușesc să preia întocmai și dotarea tehnică a filmelor cu pricina. Ba nici măcar genele false, peruca platinată și bicepșii contorsionați ai self-made-man-ului de peste ocean. Noi însă ne-am obișnuit cu lucruri mai modeste. Ceea ce ne-am fi dorit cu adevărat ar fi fost ca întîmplările cu asteroidul, iubirile neîmplinite între membrii echipajului, mafioții de operetă, civilizațiile surori de pe cele două Terre și oamenii de știință celebri, pe care îi cheamă simplu Opriș, să fi găsit la timpul potrivit un om cu ceva mai mult umor. Textul cuprinde, ca orice piesă de Tudor Popescu, o doză de autoironie și o anume grație jovială. El nu se ia atît de tare în serios cum ar vrea regizoarea și autorul romanțioaselor cuplete muzicale, Vasile Mentzel.

Citind această ficțiune „de-a dreptul", în degradeuri melo-eroice, totul ajunge să semene însă foarte mult cu reprezentațiile din „Cîntarea României" și cu sărbătorile acelor copii agitînd la nesfîrșit eșarfe. În contextul cultural îmbibat de astfel de imagini, sigur că spectacolul **Terra II** își avea explicația sa. Dar nu și justificarea. Fiindcă în același context cultural, Teatrul „Ion Creangă" a pus în scenă și **Pinocchio,** și **Turandot,** și **Mary Poppins.** Reluînd un articol mai vechi, îmi întăresc afirmația legată de faptul că se impune o reorganizare a instituției, care să implice întinerirea trupei, alcătuirea unui repertoriu adecvat, modernizarea stilului în care sînt gîndite și realizate spectacolele pentru copii. Noul director, domnul Grigore Gonța, trebuie să-și ia inima în dinți pentru a porni la „prima stagiune liberă". Sînt și mari piedici în acest sens. Am înțeles că așa stau lucrurile cînd regizoarea spectacolului **Terra II,** Ileana Cîrstea, a venit în antract să ne spună că sala este goală fiindcă organizatorii de spectacole angajați nu-și văd de treabă. Așa că au fost dați „la penal", cum singură a mărturisit. Bine că lui Tudor Popescu nu i-a trecut prin cap, ca autor stimabil ce este, să dea și el „la penal" pe aceia care i-au ajutat textul să devină o plimbare prin decoruri kitsch, de la costumații gen Superman, la specimene ale unei originale civilizații precolumbiene, care locuiește pe Terra II și, în sfîrșit, la imaginea finală inspirată cu siguranță din revistele coreene. Astfel privit, spectacolul aici în discuție atinge fără să vrea teme de mare actualitate și se sfîrșește absolut zguduitor: Direct din „environment"-ul american-like în fericirea coreeană deplină, (exprimată pe cîteva voci de corul reunit al protagoniștilor) acțiunea trece prin terorism, impas psihologic al tehnicizării, robotizare și detectare de minciuni. Cum spuneam la început, distracția e foarte mare, dar total neintenționată. Și asta numai pînă cînd se va rezolva cu „penalul" organizatorilor de spectacole. Fiindcă de atunci încolo, Teatrul pentru Copii și Tineret „Ion Creangă" va fi obligat să înceapă să se ocupe **intenționat** de lucruri ceva mai serioase.

Corina Șuteu

CRONICA TELEFAGULUI

ȘTEFAN CAZIMIR



Cum am devenit telefag. Am devenit telefag ca tot românul în ziua de 22 Decembrie 1989. Dar începutul, pentru mine, datează din ajun, de la ora 12 și jumătate trecute fix, cînd în Piața Palatului au izbucnit strigătele, iar Nicolae Ceaușescu (rog să se conserve majusculele; este mica mea originalitate) a rămas cu gura căscată și cu ștergătoarea de geam în aer. Cel mai puternic moment din întreaga istorie a televiziunii noastre a fost și rămîne **momentul de întrerupere a transmisiei** din ziua de 21 Decembrie! Propun ca acest episod unic să fie reluat și „completat", cu ajutorul imaginilor înregistrate la fața locului. Știm bine că, în timpul transmisiilor directe, se folosesc mai multe camere, cărora regizorul din studio le dă cuvîntul alternativ. Cîte camere au funcționat în Piața Palatului la 21 Decembrie? Ce imagini s-au mai înregistrat, în afara celor transmise pe post? Prin reluarea lor integrală vom afla cu toții, în detaliu, ce s-a întîmplat **atunci** în balcon și în piață. Va fi, cu siguranță, o emisiune senzațională: **Ultimul miting.** În timpul ei, străzile se vor goli de pietoni, iar salamul de Sibiu va putea fi obținut fără coadă.

Ce mi-a plăcut. Mi-a plăcut, la procesul celor 4, faptul că, fiind condamnați la închisoare pe viață, li s-a scăzut din pedeapsă timpul petrecut în prevenție. Asta echivalează, în fapt, cu o scurtare corespunzătoare a vieții fiecăruia. Mi-a plăcut și emisiunea despre palatul Cotroceni, în care arhitectul-șef își etala modest competența și zelul, sub privirile admirative ale Ruxandrei Garofeanu: în salon am folosit ca model o sobă din nordul Moldovei, pe care o desenasem în timpul studenției. În dormitorul lui Ceaușescu — proscomidia de la Sălcați. În sufragerie — catapeteasma de la Batovina (nu știu dacă am reținut exact numele localităților). Și să mai spună cineva că Ceaușescu n-a încurajat artele și nu i-a stimulat pe artiști! Propunere: invitați-i cît mai curînd în studio pe Nicolae Dragoș și pe Nicolae Dan Fruntelată, spre a ne spune fiecare în parte ce ritmuri a folosit de-a lungul vremii în odele închinate tizului. Iambii suitori? Troheii? Săltărețele dactile?...

Arta conversației. Reporterii televiziunii știu cît de cît să întrebe, dar nu să și asculte răspunsurile. Îi taie interlocutorului vorba, nu-l lasă să-și urmeze firul gîndirii, **nu înțeleg** uneori ce li se spune și nu ne mai permit nici nouă să înțelegem... Pe cînd un curs de arta conversației? Lecția 1:

— Bună ziua, nea Istrate! — Șapte pui de rață, frate!

Limba de lemn. Unii amici ai mei susțin, în ultima vreme, că în emisiunile TV ar fi revenit „limba de lemn". Opinia mea se deosebește parțial de a lor, în sensul că ameliorările mi se par evidente: teiul a fost înlocuit prin palmier, carpenul prin palisandru etc.

Cum ne vindecăm de telefagie? Simplu: închizînd televizorul. La ce? La desenele animate cu condiția să nu se dea **Ferma animalelor** sau alt film de aceeași factură). Sau la emisiunea în limba maghiară (cu condiția să nu știi ungurește, iar emisiunea să nu fie subtitrată). Singura salvare certă, pentru mine, a rămas deocamdată muzica populară. Iubiți conducători ai Televiziunii Române Libere! Dați cît mai multă muzică populară! Dar ce te faci cu iubitorii acesteia, care vor protesta că li se agravează telefagia?!

O soluție radicală. În după-amiaza zilei de 22 februarie, la mine în bloc s-a produs un incendiu. Urmarea: n-am avut curent electric în tot cursul serii. Am cinat cu nevastă-mea la lumina lumînărilor — una roșie și una galbenă. Pe ecranul stins al teleizorului alb-negru am privit în acest timp un interesant film color: un bărbat și o femeie cinînd la lumina lumînărilor — una galbenă și una roșie.

OGLINZI PARALELE

PĂCATE SI VIRTUȚI

Să nu vă speriați! Titlul de mai sus nu este al unui tratat despre cum trebuia noi să fim și cum (n)-am reușit. Nici nu presupune, cum pare la prima vedere, o idee primitivă despre BINE și RĂU, pe care grădina Domnului, mare fiind, le cuprinde sub miliardele de chipuri ale amestecului. Nici nu va fi vorba numai despre îngeri și demoni. Credeți că un critic de teatru poate fi un înger „autentic" sau un demon sută la sută? Mă îndoiesc.

Cînd mă gîndeam, **înainte**, de ce scriu despre teatru, de ce merg la teatru ca o iremediabilă victimă a ficțiunii, de ce citesc literatură, admiteam că sînt făcut pentru asta și că simt o mare plăcere din această cauză. Mă gîndeam imediat, căci demonul stătea pe umărul stîng și-și strecura otrava îndoielii în urechea somnolentă a rațiunii, ca în somnul ce-l va fi dus în moarte pe tatăl lui Hamlet, mă gîndeam deci că ar putea fi și un orgoliu, acela de a fi conștient că ești făcut pentru ceva. Alții îi spuneau vocație.

Vocația de a fi lucid dar și de a avea satisfacția că judeci **public!** Mărturisesc că am fost adesea timorat de ieșirea în public prin actul critic. Nu din cauză că aș fi avut ezitări. Din cauza bunului simț care îmi spunea că vorbesc, scriu despre artă și oameni. Despre artă și artiști. Or, îngerul și demonul din fiecare atît așteaptă: să declanșeze lupta. Îngerul te trage spre o privire senină, de **deasupra**, te îndeamnă spre **Bine**, tocmai pentru că, ridicat la cerurile virtuții absolute, ideea de Bine i se pare singurul remediu al vindecării de boala de a fi om. Demonul e lîngă tine, nu pierde prilejul niciodată să-ți șoptească, să rîdă zgomotos, să facă grimase elocvente. E ca un „actor" care vrea să te convingă de Binele artei sale. Față de tristețea bonomă a îngerului, față de vindecarea ta pe care el, liniștit, ți-o oferă, arlechinadele demonului, arta lui de saltimbanc al îndoielii sînt în aparență seducătoare.

Păcatul și virtutea sînt depozite inepuizabile ale inconvenientului „de a fi născut". Starea de a fi spectator la teatru, însă, le include în doze atît de diverse încît, după spectacol, abia „spectacolul" critic începe destinul operei. Cine este criticul?

Am auzit atîtea păreri ca răspuns la această întrebare de parcă problema ar fi avut natura mistică a insolvabilelor chestiuni teleologice. Ca întotdeauna, cînd cineva se pronunță în public, (aici, prin scris) despre altcineva, se creează impresia unui raport — care este fals — inechitabil între două priviri. Ca și atunci cînd te uiți în oglindă, prima senzație este aceea a reîntîlnirii (prin identitatea verificabilă și la îndemînă) cu propriul tău chip. Privești spectacolul, îl **gîndești** (de e cumva cu putință), și, pentru că ești critic de teatru, te apuci într-o seară să scrii despre acel spectacol. Această a doua privire, aceea a scrisului, cînd senzația reîntîlnirii dispare pentru a face loc celei de **a doua imagini**, este cel mai uluitor fapt. Aventura — cînd poate fi minunată, ce bine e! — începe din acest moment. Cele două imagini, ca și cum ai fi prins între **sine** și **celălalt**, au un tangaj sensibil, producîndu-ți o senzație de amețeală. Îngerul și demonul încep să discute. Păcatul și virtutea orchestrează într-o dizarmonică acroșare a privirii, „spectacolul interior", ceea ce se petrece în tine.

Am văzut critici de teatru, la noi, atît de siguri pe ei, pe ceea ce spuneau la trei secunde după ieșirea de la premieră, încît aveam senzația că demonul din ei este strămoșul papagalului care spune totul pe **dinafară.** Un altul, cu o anume morgă, cîntărindu-și cu farmaceutică pricepere blagoslovenia, ca în orice societate funciarmente balcanică, rostește, „citește", parcă, radiografia spectacolului, înconjurat de sorbitori ai cuvintelor sale. Și un altul, cum se întîmplă în provincie, face ravagii cînd își ridică ochii în tavan la cîte o scenă din spectacol. Balcanismul telegrafului mut reverberează nemulțumirea cronicarului, o duce sus pe scări, în cabinetul directorului teatrului, pînă cînd iese în stradă. Pe aceștia aripa îngerului i-a umbrit arareori. Demonul, însă, îi pedepsește cîteodată pentru trufie, slugărnicie și pașalîc organizat în scopuri „teoretice" și practice.

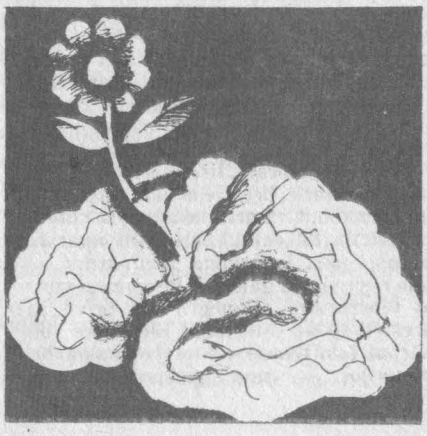
Impura constituire a cetății Teatrului, arsă magnific, nu o dată, de splendide viziuni ale umanului, în spectacole întregi și în creații ale actorilor, este rostul teribilei alchimii a virtuții și păcatului. Dostoievskianismul „omului din subterană" și apriga, sfîșietoarea dorință de a evada din labirint într-o cetate a soarelui frămîntă huma, plămada îngerului și demonului din noi.

Cîteodată aceștia își zîmbesc.

— Ești sigur?

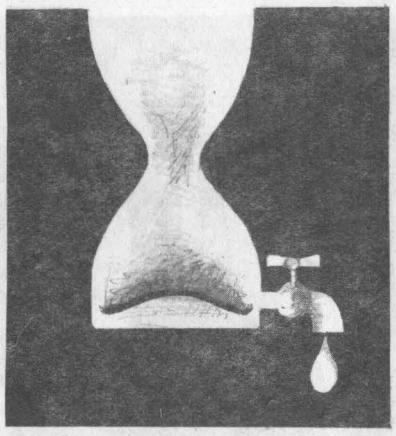
— Nu știu, poate, mai degrabă, visez.

Marian Popescu



CUVINTE

'BETIA DE



„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuți te poți face ridicul."

CARAGIALE

Ce se înțelege prin beția de cuvinte știe, sau crede ca știe toată lumea, dovadă că pînă și cei ajunși în faza cronică a alcoolismului verbal i-ar putea da oricînd definiția — aplicînd-o, bineînțeles, altora. Cît este de răspîndit viciul nu mai e nevoie să demonstrăm; cui se mai îndoiește de asta îi sugerăm să răsfoiască publicațiile (cărți, ziare și reviste) aflate la îndemînă, în librării și chioșcuri, ba chiar și în biblioteca personală, ori să asculte cu atenție „intervențiile" pe varii teme cu care ne desfată radioul și televiziunea — e vorba, desigur, despre aceea **Română** și **Liberă**, cuvinte ce au început să capete deja un iz pătrunzător de tuică. (Vodca, rachiul sau palinca pe care le folosesc vecinii nu ne interesează — din punct de vedere filologic.) Cît de utilă este combaterea pornirilor spre excese de acest gen ni se pare, iarăși, o chestiune ce nu mai trebuie argumentată; (re)citirea pamfletului maiorescian poate risipi orice dubiu în materie. O singură observație ne-am permite să-i adăugăm. Alcoolul are, spun specialiștii, fie un efect excitant, fie unul inhibitor; după caz. Există, adică (și o știm cu toții), o beție zgomotoasă, logoreică și emfatică, și există, din contra, o beție morocănoasă, monosilabică și limfatică; tot după caz. În 1873, cînd scria Maiorescu, erau în floare beției lingvistici din prima categorie. În anul de grație 1990 e greu de stabilit cine a preluat conducerea: cei care delirează abundent, cu vorbe multe și mari, sau cei care abia bîlbîie cîteva cuvinte căznite, mestecîndu-le la nesfîrșit. Dar, indiferent că e de modă veche sau de școala nouă, bețivul rămîne un bolnav care trebuie izolat, cu atît mai mult cu cît maladia lui se dovedește molipsitoare. De aceea, ne propunem să ajutăm, cum vom putea, la eradicarea ei. Circumscripția noastră de drept este, bineînțeles, teatrul; promitem însă că nu vom trece nepăsători nici pe lîngă cei aflați în suferință în — nu-i așa? — alte domenii de activitate. Și dacă cineva o să ne acuze de orgoliu neîntemeiat, citîndu-ne eventual zicala cu paiul și cu bîrna, îi vom răspunde, o dată cu Maiorescu: ne socotim, la o adică, asemenea „acelui medic care — incapabil de a-și face diagnoza sa însuși — este totuși folositor prin facultatea de a descoperi relele ce bîntuie pe alții".

EXPRESIA EXPRESIVĂ

Vom începe cu un caz ce ilustrează, în mod paradoxal, ambele forme ale bolii descrise mai sus. Avem în față o proaspătă apariție: un volum elegant, excelent tipărit pe hîrtie velină și editat de Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din România (ATM), ai cărei membri cotizanți ar trebui să fie foarte mîndri de „minunatele condiții" (grafice) pe care organizația lor profesională s-a dovedit în măsură să le asigure, unora dintre ei, ani la rînd. Căci, pe manșeta supracopertei opului în chestiune (legat zdravăn, iar nu broșat neglijent), citim: „DE ACELAȘI AUTOR: I. Estetică și teatrologie — **Estetica**, 1968; **Principii generale de estetică**, 1978; **Introducere în estetica teatrului contemporan**, 1981; **Contururi teatrologice**, 1983; **Essais sur les arts du spectacle contemporain** (chiar așa, ediție în limba franceză!), 1988; **Consemnări — arta teatrului contemporan**, vol. I, 1982, vol. II, 1985, vol. III, 1987, vol. IV, 1990. Ne oprim aici cu enumerarea fiindcă bănuim că producția lirică (însumînd alte trei volume) a autorului vă interesează mai puțin și specificăm (deși nu se specifică și acolo) că, dintre cele nouă (9) opere teatrologice, „sub egida" ATM au apărut numai ultimele șapte (7). Pentru început, ne vom limita să reproducem, fără comentarii, cîteva fragmente, selecționate din primele 22 de pagini (9—30) din cele 194 (**y compris** rezumatul în franceză) ale cărții; de ce am pus atît de iute capăt lecturii vă veți lămuri, nădăjduim, singuri. Menționăm că sublinierile (dar numai ele) ne aparțin. *„Îngemănarea termenilor — a disciplinelor ca atare — atestă* relația dintre *știința sau arta asimilării estetice a lumii (estetica filosofică)* cu *una din ramurile sale, o «poetică» (estetică de ramură), fixată, de această dată, în ducatul teatrului. Așadar, raportul dintre estetica «generală» și estetica «de ramură» (teatrologia) atestă* complementaritatea compensatorie *dintre «general» și «particular», ce îmbogățește palmaresul sondărilor în sfera artelor, privite în succesiunea formelor lor de manifestare, și al celei ce viiază grație ascendenței literaturii dramatice și artelor spectacolului într-un seducător binom: arta teatrului"* (p. 9). „Conclavul interdisciplinarității *oferă imagini globale, integratoare, în nesfîrșite articulații ce procură satisfacția* concreticității *ce se vrea și se cere a fi sublimă"* (p. 11). *„Raționalismul clasic cedează landuri întinse din spațiile în mișcare ale realității* împresurătoare" (p. 12). *„Modificările ce se produc în* arderea creației scenice, *metamorfozele scenice ivite din* ținuturile modalităților *stilistice teatrale moderne, fie că este vorba de simbol, metaforă, alegorie sau parabolă* — laolaltă confraterne cu *viziunea estetică a creatorului* —, *atestă inventivitatea și originalitatea unei arte ce și-a dobîndit în timp statut autonom, pendulînd însă între modurile complementarității artistice"* (pp. 14—15). *„În acest proces nu intră în divergență autoritatea dramaturgului cu cea a creatorilor scenei, și nici* nu se partajează demiurgia operei, *privită în complexitatea metamorfozării sale grație artelor spectacolului"* (p. 15). „Critica de teatru *este chemată spre fortificarea* prestigiului cultural al culturii teatrale" (p. 20). *„Critica de teatru imaginează conceptual personajul literar-dramatic și ficțiunea scenică, înălțînd creația actorului sau coborînd nereușitele ei, prin radiografierea particularităților elaborării scenice, grație* mijloacelor de expresie *și* de exprimare expresivă, *specifice actorului, modalității sale de comunicare racordată cu limbajul expresiv* rimant *cu caracterele personajului literar-dramatic întruchipat. Actorul-demiurg zămislește rolul prin* expresia expresivă *a corporalității și a vocalității* expresive" (p. 23). Mai vreți? Mai avem!

Alice Georgescu

DIALOG

ALEXANDRU TOCILESCU

'A-ŢI FACE DATORIA ÎNSEMNA ÎN FAŢA AUTORITĂŢILOR CULTURALE, A NU-ŢI FACE DATORIA'

Între 24 şi 26 februarie regizorul Alexandru Tocilescu s-a aflat în Bucureşti, unde a revăzut spectacolul **Hamlet,** *cu care Teatrul „Bulandra" va întreprinde în curînd un turneu în Anglia.*

— *Cu ce sentiment ai revăzut* Hamlet**-ul şi în ce măsură, după schimbările survenite în distribuţie, spectacolul continuă să te reprezinte?**

— În general nu-mi face plăcere să-mi revăd spectacolele, pentru că ştiu că niciodată nu sînt mulţumit de ceea ce văd. Am venit la **Hamlet** cu aceeaşi strîngere de inimă cu care l-aş fi văzut acum doi ani sau la trei zile după premieră. Am fost foarte neplăcut impresionat de faptul că elementul principal al decorului, podeaua de plexiglas negru, care crea întreaga atmosferă şi care dădea întregul aer şi spaţiul spectacolului, lipsea. Am aflat că ea s-a spart pur şi simplu şi n-au existat bani ca să fie refăcută. Nici acum nu există.

Schimbările în distribuţie s-au integrat relativ organic structurii spectacolului.

— Întrebarea era şi în ce măsură continuă să te reprezinte.

— Mă reprezintă şi nu mă reprezintă. Concepţia a rămas evident aceeaşi, dar forma este alta. Deci imaginea lui ca spectacol nu mă reprezintă, dar conţinutul lui mă reprezintă.

— Majoritatea spectacolelor tale, începînd chiar cu Sînziana şi Pepelea, **de la I.A.T.C., din 1972, şi pînă la acest** Hamlet **creat în 1985, avînd valoare de referinţă pentru arta spectacolului teatral, fără a uita, tot pe scena de la „Bulandra", cutremurătoarea montare cu** Occisio Gregorii **...şi** Barbul Văcărescu, vînzătorul ţării **sau tulburătorul dublu spectacol cu** Tartuffe **şi** Cabala bigoţilor, **ori reprezentaţiile cu piese de Tudor Popescu, de la** Paradis de ocazie, **la Teatrul „Ion Vasilescu" la** Concurs de frumuseţe **la Teatrul de Comedie, au fost spectacole profund şi vehement contestatare, pe care le-am numit ale rezistenţei şi ale demnităţii teatrale. Cum le priveşti astăzi, din perspectiva evenimentelor care au avut loc?**

— Cu drag. Ar trebui să adaugi însă, în categoria acestor spectacole, şi **Haina cu două feţe** de Stanislav Stratiev, la Giuleşti, care, pe lîngă semnificaţia lui politică, a însemnat şi un moment de unitate a unui juriu la una dintre ediţiile Festivalului de teatru contemporan de la Braşov cînd, împotriva tuturor presiunilor făcute, inclusiv de Dinu Săraru, acest spectacol — deşi cu o piesă străină şi cu o tematică nedorită de oficialităţi — a reuşit să triumfe în faţa buldozerului reprezentat de suporterii teatrului lui Dinu Săraru.

— N-am enumerat întîmplător aceste spectacole. Crezi că teatrul românesc, în ansamblul său, poate chiar mai mult decît alte arte, şi-a făcut datoria?

— În foarte mare măsură şi cu eforturi şi sacrificii mari. **A-ţi face datoria însemna, în faţa autorităţilor culturale, a nu-ţi face datoria.**

— Există intenţia de a se relua şi Concurs de frumuseţe **la Teatrul de Comedie. Vei putea veni să revezi şi acest spectacol, pentru a-i supraveghea reluarea?**

— Nu ştiu. Atîta vreme cît sînt văzut şi tratat ca un străin oarecare, pe care-l priveşte personal cum se descurcă, nu voi putea să mai vin, întrucît un zbor Frankfurt-Bucureşti, Bucureşti-Frankfurt costă cam de 5 ori cît primesc eu pe lună. (Ajutor de şomaj).

— În aceste condiţii, ce-ai reuşit totuşi să montezi în R.F.G., unde te-ai stabilit în urmă cu doi ani, din motive de sănătate?

— Am reuşit să fac cu nişte studenţi actori un spectacol din trei piese scurte de Cehov, studenţii fiind ai unei şcoli pe care o conduce prietena şi colega noastră Lucia Doroftei-Moll, ex. Morariu, ex. Măcelaru, viitoare... Am mai ţinut, un semestru, şi un curs de regie, la aceeaşi şcoală din Freiburg.

— Dacă starea sănătăţii ţi-ar permite, ce piesă ai pune în scenă în România, în clipa de faţă?

— Ce-aş putea pune în scenă în clipa asta în România aş pune şi în străinătate. În primul rînd e vorba de piesele nepublicate şi nejucate ale lui Tudor Popescu. Pentru că e prietenul meu. Apoi de cele ale lui Sorescu, Solomon şi: aş revedea cu un cu totul alt ochi, mult mai proaspăt, piesele lui Mazilu, care de la o zi la alta capătă o din ce în ce mai mare actualitate.

Problema e de a exista aceste piese traduse în limbi de circulaţie europeană. Oricît ne-ar place şi am iubi limba română, ea are o arie relativ restrînsă.

De fapt, ce-mi doresc cel mai mult acum este să pot face cunoscut teatrul românesc şi mai ales cel contemporan unui public care nu-şi imaginează măcar că în această ţară se scriu şi piese de teatru. Ei ştiu că aici sînt oameni foarte săraci, care mănîncă „mamaliga". Datoria noastră este să aprindem o lumină asupra unei culturi care a fost ţinută deliberat în întuneric, la propriu şi la figurat, după ideea că ceea ce nu cunoşti nici nu există.

— Cînd crezi că ai putea reveni ca să lucrezi efectiv un spectacol în ţară?

— După doi ani, dacă totul merge bine.

— Spre ce crezi că ar putea să se îndrepte în clipa asta teatrul românesc? Ca repertoriu, ca gen de spectacole, ca posibilităţi de a atrage din nou publicul la teatru, în condiţiile concurenţei de azi a televiziunii.

— E o problemă reală şi cred că am şi un răspuns personal, posibil, la ea. Deşi nu sînt genul de regizor experimentalist, cred că şansa reală pentru recucerirea unui public obsedat de televiziune este dezvoltarea violentă a unei mişcări de avangardă teatrală. Spectacolul de teatru trebuie radicalizat. El trebuie să capete o forţă de şoc imaginistic şi ideatic pe care montările noastre, menţinute în cel mai civilizat stil realist — pe de o parte, agreat de public, dar şi, pe de altă parte, impus de fostul Consiliu al culturii — o aveau în mai mică măsură. Un spectacol prea şocant n-ar fi trecut niciodată de viză. Şi nici nu a trecut.

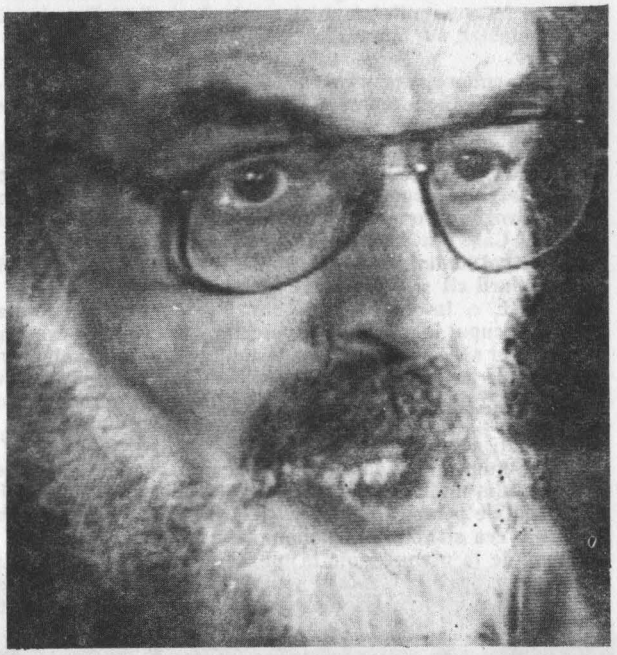
— Sau a fost scos imediat.

— Vezi **Revizorul.**

— Iar ca repertoriu?

— În primul rînd trebuie satisfăcută nevoia de informare a publicului care nu ştie aproape nimic despre teatrul universal al ultimilor 25 de ani. Tot ceea ce era scris de un autor în viaţă, deci care trebuia plătit, nu se putea juca. Publicul nostru nu cunoaşte în întregime fenomenul teatral al sfîrşitului de veac XX. Nu se pot da recomandări de repertoriu. De la Örkeny la Beckett şi de la Ionescu la Pinter totul e de jucat în faţa publicului care, după mine, asta aşteaptă. În nici un caz nu mai trebuie făcute concesii de valoare. Nu se mai poate accepta irosirea unor fonduri şi energii umane în scopuri neculturale.

25.II.1990 Convorbire consemnată de **Victor Parhon**



DAVID ESRIG

„TOTUL MI-E FAMILIAR, TOTUL E DE REDESCOPERIT!"

— Stimate domnule David Esrig, alături de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie şi Radu Penciulescu, sînteţi unul dintre regizorii care au avut cea mai puternică înrîurire asupra teatrului românesc postbelic, contribuind substanţial la configurarea momentului de răscruce al „reteatralizării" sale. Multe dintre spectacolele dumneavoastră — de la Umbra şi Capul de rătoi **la** Nepotul lui Rameau **— au jalonat astfel evoluţia teatrului românesc în anii '60. Aţi format şi aţi lansat actori, deveniţi între timp monştri sacri, ca Marin Moraru şi Gheorghe Dinică. Pe de altă parte, ca profesor, aveţi merite incontestabile în formarea unor tineri regizori, ajunşi azi la maturitate, regizori ce se mîndresc cu înalta şcoală de teatru pe care le-aţi oferit-o, revendicîndu-vă ca mentor spiritual. Totuşi, după trecerea atîtor ani, 17 la număr, în care teatrul românesc — în ciuda tuturor greutăţilor şi dificultăţilor prin care a trecut — n-a stat pe loc, credeţi că vă mai e acum la fel de familiar sau că va trebui, poate, să-l redescoperiţi?**

— Şi una şi alta. Cele cîteva zile petrecute aici, vizitele făcute, întîlnirile cu oameni de teatru, contactele omeneşti care n-au încetat în toţi aceşti ani, mi-au arătat întîi că multe îmi sînt teribil de familiare: şi plăcute şi mai puţin plăcute.

E acelaşi farmec nemaipomenit al teatrului românesc, care are şarm, domnule!

De ce să nu zicem lucrurilor pe nume? Oamenii au umor, au haz, au fantezie, au şi o sfîntă neseriozitate care, ce-i drept, merge în cazuri mai speciale pînă la lichelism, dar, cînd nu ajunge pînă acolo, totul e foarte frumos! Există o vitalitate minunată pe care, mai ales după anii de Germania, o preţuiesc poate în mod deosebit.

În acelaşi timp însă sînt şi multe aspecte de redescoperit. Nu cunosc decît în parte ce au lucrat creatorii mai tineri, mulţi dintre ei elevi de-ai mei. Dar eu i-am cunoscut în stadiul de elevi, de studenţi, nu de creatori responsabili. Am fişa de creaţie a lui Dan Micu, care mi-a fost foarte drag, ca şi ale altora — ca Iulian Vişa, care nu mai e acum în ţară — dar asta nu-i totul, nu rezolvă problema. Pot bănui doar la mulţi dintre ei, pentru că le cunosc caracterul, spre ce ar fi putut să se îndrepte, dar ce-au făcut efectiv cînd au avut răspunderea omenească a profesiei lor n-am de unde să ştiu. E de redescoperit.

În ce fel a asimilat teatrul românesc noile influențe ale anilor '70—'80?

Nu cunosc amestecul, dozajul, proporțiile acestea și nici liniile de forță ale teatrului românesc, care l-au făcut cunoscut în lume în vremea din urmă. Încît totul mi-e familiar, dar totul e și de redescoperit!

— **Știu că v-ați ocupat foarte mult în ultimul timp cu cercetarea fenomenului teatral și chiar cu organizarea lui. E vorba de o cercetare multidisciplinară sau interdisciplinară? Care sînt științele și metodologiile moderne care pot aduce noi lumini asupra fenomenului teatral, atît în privința procedurii cît și a receptării și înțelegerii lui?**

— E o întrebare grea dar importantă. În Germania m-am ocupat foarte mult de cercetare, dîndu-mi și examenele de doctor și de profesură sau de abilitare, cel mai înalt examen academic german. Trei ani de zile am lucrat intensiv cu universitatea din München, unde de altfel am și predat și unde m-am ocupat în special de aceste aspecte, despre care mă întrebați acum.

Aș numi următoarele discipline: tot complexul științelor limbajului unde dezvoltările, începînd din anii '20, sînt fundamentale pentru înțelegerea teatrului; apoi sociologia modernă, cea structural-funcționalistă; analiza noțiunii de acțiune, de la planul logic la planul psihologic; teoria rolurilor; noile dezvoltări ale științei literare, influențate în special de formaliștii ruși; dezvoltările moderne în domeniul psihologiei, al psihologiei tipologice în primul rînd.

— **Pe care dintre ele le-ați considera astăzi obligatorii în pregătirea actorului? Dar a regizorului de teatru?**

— Păi, le-am cam numit.

— **Mă refeream la cele obligatorii.**

— Într-un cuvînt, antropologia, și m-am bucurat să aud de la Cătălina Buzoianu că lucrul acesta se face deja în institutul de teatru. Apoi studiul evoluției stilurilor în teatru, noțiunea de stil devenind foarte importantă, și — cum spuneam — noile metode ale structuraliștilor, necesare în special la regie.

— **La noi existau secretariatele literare și, distinct, sectorul organizatoric de spectacole, luînd numai parțial locul impresarului de odinioară. Ați vedea azi utilă prezența unui psiholog sau a unui sociolog în structura instituției teatrale? Ar fi necesar și un serviciu de management teatral?**

— Management, da. Sociolog și psiholog nu cred. Cred că managerul trebuie să facă studii de psihologie și sociologie, dar trebuie să rămînă manager, nu predicator de psihologie și sociologie. Managementul devine tot mai important și e bine de știut că el s-a dezvoltat ca o știință. Multă vreme mi s-a băgat în cap că ar fi o exacerbare a mercantilului, dar nu-i adevărat. Sigur că există o componentă mercantilă a managementului, dar ea e foarte utilă pentru că e vorba, pînă la urmă, de cum se aduce un produs uman către cel pentru care e făcut. Societatea de azi se diversifică într-o asemenea măsură încît o astfel de știință și o astfel de practică devin foarte necesare.

— **Ce sisteme de întreținere a contactului cu publicul practicate în teatrul german, credeți că ar putea fi măcar testate în teatrul românesc?**

— Și teatrul german cred că e într-o fază de reorientare. El poate să servească modele teatrului românesc numai în cazuri izolate. Aș spune mai degrabă că eu i-am surprins pe nemți cu metode practicate în România, ca de pildă repetițiile deschise, care s-au dovedit deosebit de eficiente, spectatorii cîștigînd un enorm respect pentru munca atît de grea și de dificilă a actorului.

— **Am asistat și eu la astfel de repetiții, pe care le făcea, la Taganka, Iuri Petrovici Liubimov și interesul era într-adevăr foarte mare, crescînd corespunzător și respectul pentru munca regizorului, spectatorul fiind pus abia astfel în cunoștință de cauză.**

— Evident. Să știți însă că la început am avut de-a face cu critici înverșunate la această metodă.

Autoritățile municipale, presa m-au considerat un nebun

Cum o să aduc public mai mult? Păi dacă oamenii văd despre ce-i vorba la repetiții, cum o să mai vină la spectacol? Mi s-a spus chiar că fac o chestie clar împotriva managementului. Ei bine, tocmai cei care participau la repetiții veneau apoi și de șapte ori să revadă spectacolul, dovedindu-se că metoda a ridicat, nu a micșorat, numărul spectatorilor. În artă lucrurile sînt paradoxale: pot fi inexplicabile dar juste. Ceea ce și nemții, cu stupoare, au trebuit să constate.

Antrenarea în pregătirea spectacolului a unor grupuri diferite de spectatori, de pildă elevi și studenți, e o altă metodă pe care am practicat-o la **Azilul de noapte,** care a avut un mare succes la Essen, unde am avut două grupuri: un grup de elevi și un altul de studenți, cu care am făcut documentarea, luni de zile. La fel la **Faust**-ul lui Marlowe, de la Berna, în Elveția. Montîndu-l într-o biserică, a fost o experiență halucinantă și trebuie să vă spun că toată facultatea de teologie și anglistică a lucrat 6 luni numai pentru acest spectacol, cu rezultate absolut surprinzătoare. Oamenii au înțeles spectacolul și au devenit un fel de multiplicatori ai reprezentației. O doamnă de la teologie a devenit apoi preot în biserica evanghelică din Berna și mi-a scris că și-a ținut predica inaugurală pe teme din **Faust** de Marlowe. Aceste forme fac ca profunzimea conținutului cultural să sporească enorm. E vorba în ultimă instanță de eficiența muncii pe care o facem. Într-un spectacol investim o enormă muncă de analiză, de sinteză, de precizare a propriilor noastre atitudini pe plan estetic, filozofic, etic, literar, istoric ș.a.m.d. Sigur că e important să putem declanșa în public un proces, dacă nu egal, cel puțin similar.

Aici aș mai vrea să spun un singur lucru, care poate să pară paradoxal, dar mi se pare important. Oricît de cinic ar suna ce spun, teatrul românesc trebuie să fie foarte atent acuma, pentru că libertatea poate să aducă și o dezorientare. Dictatura ascute recepția și, cu cît o dictatură e mai odioasă și mai străină adevărului, cu atît spectatorul tălmăcește mai mult dintr-un spectacol. În momentul cînd nu mai e nevoie de tălmăcit printre rînduri trebuie găsite alte mijloace pentru ca toată infrastructura intelectuală a spectacolului să poată ajunge la spectator. El nu va mai face singur efortul acesta. Iată de ce nu mi se pare lipsită de importanță ideea asta, pentru că fenomenul se va trăi acum și la noi, foarte curînd.

Șopîrlele nu vor mai conta. Va fi nevoie de teatru bun

Și foarte bine făcut. Știți, „vin vremurile grele". Cu trei șopîrle mergea și un spectacol, prost, care, nu-i așa...

— **...bătea-n ciocoi!**

— Sigur. Acum n-o să mai bată nimeni în ciocoi, pentru că, probabil, nu vor mai fi ciocoi.

— **În eventualitatea că veți monta din nou în România, desigur la invitația teatrelor, unde ați prefera totuți s-o faceți: la Teatrul de Comedie, la Teatrul „Bulandra" sau la Teatrul Național? Și de ce?**

— Mi-e greu să spun. Sigur că m-aș bucura să reiau munca întîi cu oameni de care mă leagă multe amintiri și idealuri. Dar, mă gîndesc că din toate punctele de vedere — și cel de politețe, nu în ultimă instanță — trebuie să se producă mai întîi invitațiile și pe urmă să-mi aleg eu teatrul.

— **În procesul reașezării Teatrului românesc pe noile sale făgașe, admițînd că vîrfurile generației regizorale mature azi, care au continuat să rămînă în țară, ar reprezenta factorul de stabilitate, ce rol credeți că poate juca prezența — fie și intermitentă — în țară a monștrilor sacri ai regiei românești — să-i numim pe Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Șerban, Radu Penciulescu și, desigur nu în ultimul rînd, David Esrig — și ce rol credeți că le revine celor ce constituie astăzi tînăra generație de regizori a țării?**

— M-ar durea foarte mult dacă primele două categorii pe care le-ați enumerat, factorii stabilizatori ca și monștrii sacri, ar închide drumul categoriei a treia, cea care e, ca să zic așa, „viitorul", monșer!

Tineretul nu trebuie tutelat nici de factorii stabilizatori nici de monștrii sacri

El trebuie să aibă drum liber și iute. Mă gîndesc și la elevii mei și la cei pe care n-am avut plăcerea să-i dădăcesc. Mă gîndesc la cei 17 ani în care, în fiecare an, au ieșit cîțiva

regizori din institut şi chiar dacă nu poţi spera că toţi sînt geniali, unii dintre ei sînt, sigur, foarte interesanţi.

Ce rol am putea juca noi, categoria a doua pe care aţi numit-o? Cred că de puncte de reper, ca să zic aşa. Avantajul important al unei reluări a muncii în România va consta cred în existenţa unor spectacole atît de diferite între ele, încît noi impulsuri se vor putea articula chiar din contacul cu aceste spectacole şi din ciocnirea dintre ele.

— Domnule Esrig, îngăduiţi-mi să fiu în cunoştinţă de cauză afirmînd că persoana dumneavoastră dispune de un foarte puternic magnetism. Nu ştiu dacă v-a preocupat sau nu să vi-l conştientizaţi şi, oricum, timpul nu ne-ar permite aprofundarea unei asemenea discuţii. Totuşi, ce rol acordaţi acestui magnetism al persoanei regizorului în relaţia sa cu actorul şi cu ceilalţi factori care contribuie la edificarea spectacolului?

— Îngăduiţi-mi şi mie, domnule Parhon, un paradox: cu cît îţi e mai conştient magnetismul, cu atît eşti în pericol să-l pierzi.

În paranteză fie spus, el nu are nimic a face cu mica celebritate a artiştilor aşa-zişi naivi, copii mari ş.a.m.d., ridicolul inacceptabil al acesteia fiind de altfel contrazis şi de realitate, cînd ne uităm, între altele, cîţi artişti mari sînt lichele. Nu ne putem plînge, în România, de insuficienţa acestei categorii, a lichelelor talentate, căci avem destule. Nu eu am spus-o, ci un mare profesor de beton armat, care, înainte de a le da bună ziua studenţilor şi a-i invita să se aşeze, îşi începea prelegerile cu fraza „Lichelismul e cea mai mare plagă a României".

Magnetismul personal în faţa duşmanului principal: inerţia

Revenind la magnetism, eu aş zice următorul lucru. În măsura în care există, în măsura în care e sincer şi real, chiar neconştientizat, acest magnetism poate avea o importanţă foarte mare. El poate să aibă un rol manipulator, negativ, sau un rol mobilizator, extrem de pozitiv. Şi, cum foarte frumos spune românul, e în natura lucrurilor ca acest magnetism, dacă este expresia aderenţei profunde a regizorului la ceea ce vrea să facă, să devină o imensă forţă mobilizatoare contra duşmanului nostru principal: inerţia.

— Sînteţi un împătimit al teatrului, în general, şi un mare iubitor al teatrului românesc în special. Ce i-aţi dori în clipa de faţă şi ce credeţi că ar trebui să-şi dorească el însuşi, în rîndul rînd, la reintrarea, cu drepturi egale, în concertul teatrului european?

— Mai multe lucruri. În primul rînd o justă colaborare a celor trei categorii pe care le-aţi definit într-o întrebare anterioară: între cei care au dus greul aici, între ceea ce numiţi dumneavoastră monştri sacri şi tineret. Dacă această dozare va fi cea nimerită sînt perspective frumoase.

În al doilea rînd, aş dori teatrului românesc să cucerească înţelegerea noii societăţi româneşti, care va tinde cu siguranţă către o economie liberală, de tip occidental. Deci, o economie a banului. I-aş dori ca tocmai în această fază de trecere, factorii responsabili ai societăţii româneşti să înţeleagă că teatrul are nevoie, în România, de o fază experimentală, care va fi poate mai puţin rentabilă pe moment şi în mod direct, dar care, pe termen lung, pe durată, va asigura cea mai înaltă rentabilitate.

Ar fi, de asemenea, importante, o orientare către profunda artă populară colectivă românească, apoi către arta europeană cea mai avansată şi, în al treilea rînd, o prelucrare mai serioasă şi o identificare mai profundă cu propria avangardă românească, de la Urmuz la Gellu Naum, de la Bogza la Tristan Tzara, de la Brâncuşi la Victor Brauner ş.a.m.d.

— În timpul interviului nostru, pe care aţi avut amabilitatea să mi-l acordaţi la Teatrul Naţional, aţi avut o convorbire telefonică cu Andrei Şerban, care se află acum la Geneva. N-aş vrea să devin indiscret, dar v-aş întreba totuşi, dacă, în calitatea dînsului de director actual al Teatrului Naţional din Bucureşti, aţi antamat sau poate chiar aţi definitivat proiectul unei colaborări cu acest teatru.

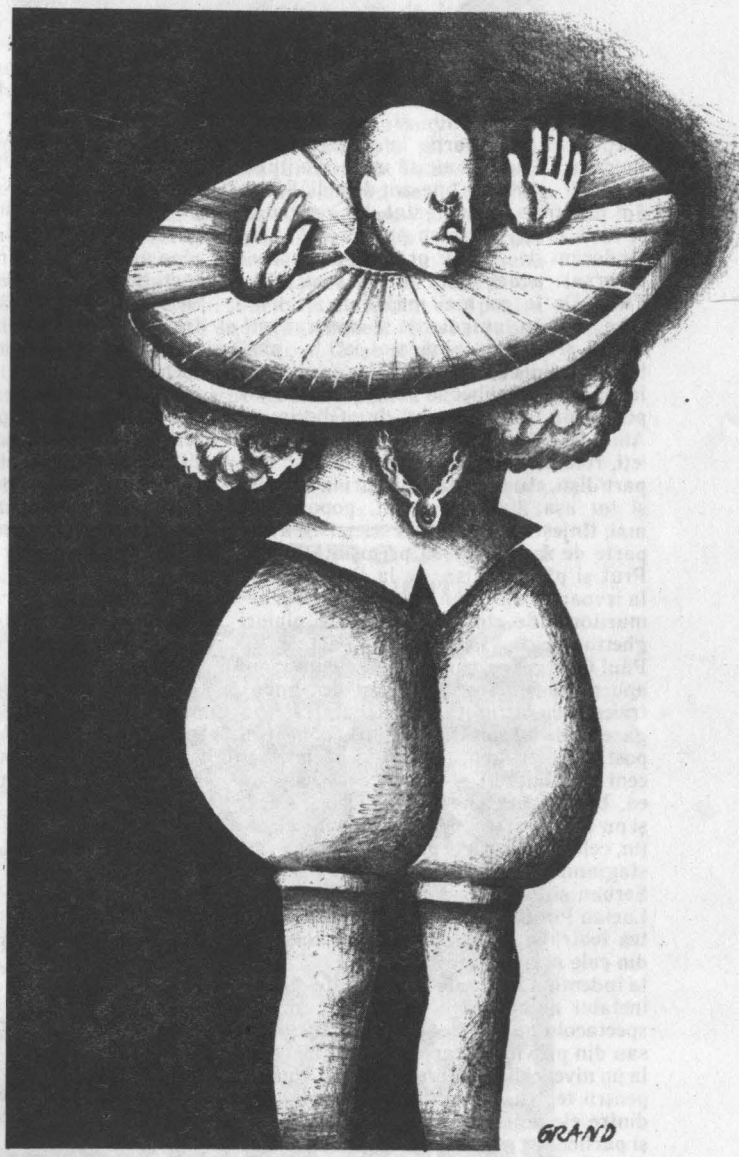
— L-am felicitat că vine la Teatrul Naţional, mi-a spus că aşteaptă să se rezolve unele dificultăţi şi am discutat, ce-i drept, despre o primă colaborare a Teatrului Naţional cu Televiziunea română şi cu cea germană, colaborare ce dorim a se finaliza la începutul lunii iunie.

— Vă mulumesc şi vă spun: pe curînd! Vă aşteptăm la lucru.

— Şi eu vă mulţumesc. Pe curînd.

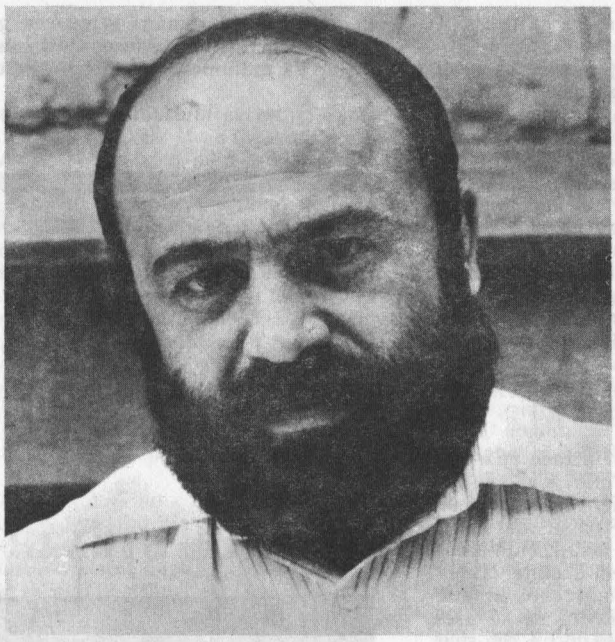
Convorbire consemnată de
Victor Parhon

COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII



„Fără violenţă"

ARTE



BEDROS HORASANGIAN

PESCĂRUŞUL, LIVADA DE VIŞINI ŞI GENERALII

Să stăm strîmb şi să judecăm drept: cui îi mai arde în aceste zile de literatură? Nu trebuie să ne facem iluzii, oricît de „culturali" ne-am dovedi. Să luăm lucrurile aşa cum sînt, fără naivităţi şi fără să ne supărăm pe nimeni, să ne vindecăm de răutaţi prin orgolii (şi viceversa): **acum toată lumea vrea TEATRU!** De la cei mai mici dintre noi — care, oricum, au colorat şi înviorat mohorîta stradă de pînă mai ieri — pînă la cei bătrîni care şi-au deschis conştiinţele şi au dat frîu liber să zburde amintirilor pomenind de Canal, de Gherla şi Aiud, Piteşti şi Caransebeş. Fete sau băieţi, români sau minoritari, FSN-işti sau partidişti, studenţi sau militari în termen, şi tot aşa, într-un cuvînt, poporul, ce mai, tînjeşte la miracolul scenei. Şi avem parte de spectacole cu prisosinţă! De la Prut şi pînă la Tisa, de la Dunăre pînă la izvoarele Siretului, tot muritorul şi nemuritorul de rînd de pe aceste plaiuri ghetto-dacice (formula îi aparţine lui Paul Georgescu, care, din păcate, n-a mai apucat să vadă ce ne-a fost dat nouă) trăieşte, cu înfrigurare participativă, prin gazete (de tot soiul!), radiouri (două, trei posturi centrale, plus cele teritoriale recent reînfiinţate) şi o televizie, draga de ea, bună, rea, bine că e. Aici se joacă, şi nu doar marţea, pentru moment cel puţin, cele mai grozave piese din repertoriul stagiunii 1989-1990. Pînă să vină Andrei Şerban şi Peter Brook, Ciulei, Esrig sau Lucian Pintilie ca să revizuiască activitatea teatrală, dar şi să monteze cele mai din cele mai lucrări dramaturgice, avem la îndemînă minunile improvizate de acel inefabil autor numit viaţa. Dar şi alte spectacole, pe diferite scene, din Bucureşti sau din provincie, care fac să se menţină la un nivel ridicat interesul marelui public pentru teatru. Mă voi opri doar la două dintre ele dintr-un motiv strict subiectiv şi particular: se joacă la Bucureşti şi sînt de A.P. Cehov **Pescărușul** la Teatrul Giuleşti şi **Livada de vişini** la „Nottara". De ce mă agăţ tocmai de aceste lucrări cehoviene cînd, păi nu, mi s-ar putea reproşa, cu vînjoşia furiei de moment ce ne caracterizează, abia l-am dat jos de pe soclu pe Vladimir Ilici? Ce, altceva nu găseam? Mai în glumă, mai în serios, îmi vine să cred că tocmai în aceste luni de agitaţie politică, socială şi, de ce nu, sufletească (a tuturor dar şi a fiecăruia dintre noi), puţintel Cehov nu ne strică. Invit pe toţi cei care nu au văzut aceste spectacole să sacrifice cîte o seară de proces, de **Teleenciclopedie,** de **Telecinematecă** sau handbal în şapte şi să se ducă la teatru. Nu pentru cine ştie ce distribuţii, montări sau mai ştiu eu ce găselniţe regizorale. Doar pentru nişte personaje. Nişte oameni cam şovăitori, vor şi nu prea ştiu ce, înaintează, cad, se ridică, iubesc, mai şi mor, trăiesc, la urma urmelor, nici bine nici rău, suferă, rîd, plîng, se vaită, speră, se tem, e atîta învălmăşeală în sufletele acestor personaje încît îţi vine să întrebi: dar cu noi ce se întîmplă? Şi chiar din sală sau abia ajunşi acasă începem la rîndul nostru să ne punem întrebări. E suficient să se declanşeze acest mecanism al interogaţiilor. Şi descoperim că am trecut brusc de indiferenţă şi pasivitate, de la minciună şi suspiciune autodevoratoare la energetism şi virulenţă. Sub toate aspectele, în viaţa de zi cu zi sau în cea social-politică. Cu rezultatele cunoscute: agitaţie, nervi, duşmăneală, revendicări, ei bine!, solicitări, ei lasă! de ce tocmai ăla?, de ce eu, scrîşneşte din dinţi, mărunt din buze, făcut cu ochiul, ambiţ şi dat cu cotul, călcat pe bătătură, chiar pus şi piedici, ce mai, ca la teatru.

Încercaţi să citiţi în aceste zile cîteva pagini din Flaubert sau Radu Petrescu. Eventual să aveţi răbdarea necesară ca să parcurgeţi de la cap la coadă, nu neapărat cu creionul în mînă, pagini din opera celui care se năştea, pe 17 ianuarie, la Taganrog, un orăşel la Marea de Azov, acum 150 de ani: A.P. Cehov. Uimirea noastră, dar şi bucuria lecturii vor fi repejor alterate de luciditatea veşnic la pîndă şi vom da din cap amintindu-ne de replica unuia dintre eroii cehovieni: **Urît mai trăiţi, domnilor!** Şi, atinşi în orgoliul nostru, nu va trebui oare să răspundem: **celălalt,** cel din carte sau de pe scenă, nu are cumva dreptate? Oare nu cumva ele, personajele, au devenit **spectatori** iar noi am ajuns — şi mai sîntem, clipă de clipă —, actorii unei uriaşe tragicomedii cu 23 de milioane de personaje? Lucrurile sînt atît de încîlcite şi amestecate încît e foarte greu să despărţim net binele de rău, urîtul de frumos, vinovăţia de inocenţă, responsabilitatea de ticăloşie. Şi apoi nici prea mult elan şi energie nu ne-au mai rămas ca să dialogăm niţel şi cu noi înşine. O resurecţie morală a conştiinţelor la nivel individual se lasă încă aşteptată. Să ne întrebăm în faţa propriei noastre judecăţi, pe tăcute şi nu de ochii lumii: noi pentru ce trăim? Cine am fost şi cine sîntem? Ce ne dorim şi ce mai sperăm de la viaţă? Să ne judecăm în taină, înfrigurați şi responsabili, temîndu-ne de minciună ca de un glonţ rătăcit, pentru ceea ce am făcut sau n-am fost în stare să facem. Atunci — deja zilele adunate devin luni iar timpul îşi face datoria în continuare — ca şi acum. Din ce colectăm de la televiziune sau din presă se pare că toată lumea e **nevinovată!** Uriaşa vină generală s-a transformat într-o deculpabilizare tot atît de generală. Nu s-a găsit nici măcar unul care să recunoască: da, domnilor, am greşit, sînt vinovat, recunosc, sînt pregătit să-mi ispăşesc pedeapsa şi apoi să trăiesc altfel! Nu am zărit un astfel de om, nici printre cei care sînt azi în boxe, nici printre cei care mişună — păi nu e libertate, ă? — şi încearcă să se strecoare nu la adăpost ci mai sus, tot înainte, **hoch!,** cum îi scrie ironic Caragiale lui Zarifopol. Un sistem totalitar s-a prăbuşit. Un partid de aproa-

pe patru milioane. a intrat în „adormire" — precum masonii în '48, cine mai știe azi de marele proces ce li s-a intentat? — și s-a aneantizat, formal cel puțin. Sute de mii de membri ai aparatului represiv — să folosim cuvinte gingașe ca să nu deranjăm și jignim bieții oameni! — care a fost garantul și girantul puterii s-au volatilizat de parcă nici n-ar fi fost. Măi să fie: nici un vinovat? Cum așa? Chiar așa, ca la teatru, nene. Nimeni usturoi n-a mîncat, ei lasă că-l aranjăm noi și pe Cehov ăsta, gurile nu miros decît a vanilie și trandafiri. Atîția colonei și generali care dădeau fiori — ba chiar și senzații mult mai concrete cu urmări fizice vizibile — se disculpă cu o nonșalanță și tenacitate demne de idealuri mai frumoase. Noi n-am făcut nici un rău, doar datoria, am apărat poporul, avutul obștesc și ne-a fost gîndul doar la binele public și fericirea generală. Nu știu nimic, n-am auzit nimic, **nu cunosc! n-am fost informat!**, unii au dormit cînd pe străzi se omorau oameni, alții erau prin alte camere (?!) tocmai cînd se transmiteau ordine ucigașe, pînă la urmă încep să crezi că ai halucinații. În femei și copii n-a tras nimeni — vorbe, oameni răi, ce mai! — morți nici n-au existat, dacă ei au reușit să dispară, și nu ne rămîne decît să visăm alături de Ania din **Livada de vișini.** Și o bucurie liniștită, o bucurie adîncă se va lăsa peste sufletul tău ca soarele în amurg peste zare, și vei zîmbi, mamă! Cum să nu te apuce pandaliile și să nu dai în fandacsie, cine e de vină? Unde sînt vinovații? De ce n-ar fi Cehov, ă, chiar așa, ia să căutăm noi puțin la dosar. „Pînă mîine să fie la mine pe birou, nu sînt mulțumit de voi, luați banii de pomană, cum a rămas ăsta fără dosar?", nu cumva e o intervenție străină că pe la noi oamenii sînt cumsecade, cum să fie moarte de om, noro, e clar că prin alte părți trebuie găsiți ticăloșii. Ia să vedem noi ce-i cu ăștia, ia, poftim, Ranevskaia, moșierită, Lopahin, negustor, Simeonov-Pișcik, moșier, cum de n-au fost trimiși ăștia la canal? cîtă lipsă de vigilență, ia să mai vedem, Irina Arkadina, artistă, Boris Trigorin, scriitor, Dorn, medic, păi ăștia-s de vină, mama lor de intelectuali, nu și-au vîrît mințile în cap niciodată, ei lasă că le arătăm noi, ce-și închipuie! Ceva foarte simplu și straniu în același timp: toate socotelile cu implicații juridice se învîrt în jurul participării la represiunea organizată între 16 și 22 decembrie. Că ăla a zis, ba că n-a spus, a fost prezent la teleconferință sau nu s-a trecut în stenogramă. DAR. **Pînă** la 16 decembrie cine a fost „male și tale" de ne clănțăneau dinții în gură de fiecare dată cînd îți bătea cineva în ușă? Cine au fost STÎLPII SOCIETĂȚII — care nu e o piesă de Ibsen, ci o dramă pe care am trăit-o cu toții în acești zeci de ani, de cînd am fost copii și pînă am îmbătrînit înainte de a fi bătrîni? Mi se face greață mie de mine însumi cînd văd cu cîtă nerușinare și indecență — nu numai în fața miilor de victime — nimeni nu e dispus să-și recunoască „cinstit" și „din suflet" vinovăția. Oare chiar nimeni nu vrea să înțeleagă că, totuși, se poate trăi și altfel? Chiar și cei căzuți în greșeală au șansa asta. Unde sînt torționarii? Delatorii, informatorii, anchetatorii? Oare nu sînt niște pașnici cetățeni care trăiesc așezat și blînduț printre noi, ne zîmbim și ne mîngîiem reciproc copiii, niște oameni cumsecade la urma urmelor? **Adevărul este o proprietate publică,** clama (cam în deșert, dar cu consecvență!) S. Grigorianț, un dizident conațional cu Cehov. Dar dacă nimeni nu are nevoie de adevărul integral? Toți fug de el, și pe scenă și în viață. Atunci sigur că o șmecherească de proastă calitate, amestec de Pristanda, Cațavencu și Dandanache, încearcă să convingă și să exploateze cu viclenie propriile noastre slăbiciuni. Creștinești, omenești, oricare ar fi ele. Adică, la urma urmelor, de ce să trimitem în producție oameni care au bătut și schingiuit, au filat și filmat și turnat prieteni, chiar și rude, au degradat și înjosit tot ce e mai nobil și frumos între oameni? Iar dacă nu te simți vinovat cu nimic, de ce n-ai deveni și nițel erou? Mai o stea, mai două, mai cinci, coniacul fin și cu buchet oferit la avansare. Urmăream („ca la teatru") la televizor imagini din nopțile de cumpănă și împușcături prezentate acum, la început de martie, și parcă visam. Doi generali, unul în uniformă — vă mai aduceți aminte de schița lui Cehov **Nuntă cu general?** — altul în civil (dar ambii cu brasarde tricolore la braț!), oameni dintre cei mai bine informați și temuți din țară, jucau minunat — credeau domniile lor — niște roluri de inocenți și vajnici luptători pentru democrație. Cuvîntul **dement** folosit pentru cel care pînă cu cîteva ore înainte fusese președintele țării și secretar general de partid de către unul dintre cei care l-au **susținut** și **protejat** mi se părea nerușinare! Se juca teatru!

Nu este o ipoteză ci o convingere. Cum să te transformi în 24 de ore din lup hrăpăreț în ciobănesc mioritic, apărător de nădejde al turmei? O scenă imagine antologică: Postelnicu (șefu'!) introdus în camera unde mai micul subaltern — generalul Vlad — cu fața la aparatul de luat vederi asigura poporul de devotamentul lui. Iar pe (săracu'!) Postelnicu nu-l mai cunoștea nimeni, un ticălos reținut de revoluționari, un dement mai mic, noi nu-l cunoaștem, nu e „de-ai noștri". Oare ce era în sufletul (brrr!) lui Postelnicu văzîndu-l pe d. general Vlad că nu-i spune „Să trăiți!"? Iar dacă în noaptea cu pricina domnii generali au dat unele dispoziții prin care s-au salvat și alte vieți omenești e foarte bine, dar vina domniilor lor **pînă** în acel moment rămîne intactă. Se pot acorda circumstanțe atenuante, dar răspunderea — nu numai morală — este imensă. „Colaborarea" și convertirea în ultima clipă la noul făgaș al istoriei nu poate ierta (nici uita!) tot ce-au însemnat aceste cohorte de mandarini ai terorii în masă. Mai mult, răul indus în adînc: în Germania de răsărit — cifrele s-au dat publicității! — la fiecare „lucrător" din securitate erau arondați 35 (treizeci și cinci!) de informatori. Oamenii obscuri, „cehovieni", de la studenți și muncitori pînă la chelneri, universitari, administratori de locuințe și gospodine. O uriașă pînză de păianjen a delațiunii și suspiciunii reciproce.. Poate nici nu vom putea acuza tot ce-ar fi de adus la lumină. Omul transformat în propriul lui dușman, prietenul sacrificat pentru o bursă în străinătate, iar egoismul echivalînd cu justificarea. Tocmai de acea, acum, la 150 de ani de la moartea unui om bun și blînd, nu-i putem ierta (sufletește, desigur, justiția își va vedea oricum de socotelile ei care nu totdeauna coincid cu ale noastre) pe toți acești actori ai morții și urîtului. Să uităm deci pentru o seară de Nuță, Mihalea, Macri și Iulian Vlad, de Chițac și Gușe și să ne ducem la **Pescărușul.** După spectacol, dacă nu aveți nimic de scris pentru vreo revistă, va fi mult mai frumos. Poate nu totul e atît de urît. „Konstantin Gavrilovici s-a împușcat...", este ultima replică din piesă. Oare unde am mai auzit așa ceva? □

UN PICTOR PERSONAJ

DAN DUMITRESCU

INEVITABILUL CARAGIALE

DE LA IOV LA PAN

DAN C. MIHĂILESCU

De un secol a picta este un mod de a face ca tot ce se află în fața ochilor tăi să arate întocmai cum vrei (deci altfel decît cum e), să arate în ce crezi sau ce și cît conteşti. Această ipoteză-principiu are un corolar. Pictorul este, aproape în mod obligatoriu, actor-personaj. El „spune" o mulțime de „replici" pe care le-a auzit și care l-au fermecat cîndva, pe care le-a memorat după ce, dintr-o pictură sau alta, le-a smuls din context. Dacă-l lași pe pictor să vorbească despre sine și pictura sa, vei constata cu stupoare că actorul din el se dilată cît volumul promisiunilor și ambițiilor sale. Nu-l poți opri. Iar el nu se poate controla. „Regizorul" acestui actor, singurul apt să-i dea dimensiunea precisă de personaj, este pictura pe care o face. Paradoxul în aceasta constă: obiectul inert este cel care-i dă actorului dimensiunea de personaj viabil. Din lucrările sale, deci, poți vedea ce și cît poate realiza din cele ce spune ori din ceea ce crede despre sine actorul-pictor. Îi vezi opera și afli din cine citează și ce comunică în plus din mozaicul citatelor rostite și iubite de către acel actor-pictor.

Iată, însă, o excepție: Dan Dumitrescu — în cazul lui, personajul este mai important decît actorul. De data aceasta, personajul-actor vede în toate și peste tot **omenire, omenet, mulțime, mase de oameni.** Reproducerea de mai sus e absolut grăitoare. Spațiul, în întregime, e cotropit de expansiunea demografică a fantasmelor care-l bîntuie pe născătorul lor. Cer și pămînt fac aluzie la chipul uman, la segmente de trup, tot așa precum detalii din perimetrul ocupat de prezența umană sînt de o străvezime prin care ghicești lucruri neînsufletite sau segmente din acestea. Ironia de care poate fi acuzat pictorul e iscată de trecerea sa, ca dintr-o încăpere în alta, din extaz la trezie și invers. Mai toate picturile lui Dan Dumitrescu sînt fotograme ale unei pînze pe dedesubtul căreia fojgăie MARIONETE, sau ale unei scene de teatru în care personajele sînt înfășate în, îndopate cu sau decupate **din** aceeași pînză care e fundalul de decor. Fiecare detaliu se referă la altceva, insinuează, confundă planurile. Ansamblul e egal zgomotos ca o împătimită mulțime care comentează politică ori sport. Un **spectacol** în care tot ce mișcă, în același timp comentează toate cîte se întîmplă întrînsul. O pictură obositoare și fascinantă. (Obositoare și fascinante sînt și zilele pe care le trăim). Pentru că în fața ei te simți stingher.

Paul Cornel Chitic

Ca unul care, după vorba lui Galaction, ne-a arătat „pe noi în pielea goală", Caragiale n-a fost niciodată iubit cu adevărat de români. Nu-i vorbă, e adevărat că nici „Caragiale nu ne iubea și avea dreptate. De aceea n-a voit să moară între noi... a plecat dintre noi și a murit prin străini", conchidea părintele scriitor în necrologul din 1912. Caragiale a fost venerat la bătrînețe, fluierat, adorat de caracudă, dușmănit de rechini și îngăduit de mediile regale, a fost aplaudat, hulit, acuzat, recunoscut drept „Molière al nostru" ș.a.m.d., dar iubit cu adevărat n-a fost niciodată. Transplantul acestui „ultim ocupant fanariot" a fost resimțit ca străin de organismul național.

Iubit, idolatrizat, zeificat a fost Eminescu, al cărui destin a căpătat iute figură de Christ răstignit pe crucea românismului, spre a-i spăla păcatul originar, zapisul lui Adam, al lui Manole și-al Mioriței. Și, atunci, Caragiale? El ce altceva să fie, rămasul în viață, de nu Iuda? De nu cumva, mai degrabă, Iov! Moartea lui Eminescu a coincis — simbolic — cu uciderea lui Caragiale. Mitul celui dintîi, din care ne înfruptăm utopiile de-o sută de ani, curățindu-ne din timp în timp genialitatea noastră în a eșua carnavalește, a proiectat definitiv anatema pe figura de infern a celuilalt. Eminescu ne-a dat tot ce nu aveam. Caragiale ne-a luat și bruma de avere. Unul ne-a învestit, ne-a travestit cosmic, oferindu-ne împărăția imaginară. Celuilalt i-a fost hărăzită pustiirea lui Iov, lepra „din talpa picioarelor pînă în creștetul capului".

„Ca să pot muri liniștit/Pe mine, mie redă-mă" clama poetul „Odei". Și Dumnezeu i-a împlinit vrerea. Spune Iov: „Oricît aș fi de drept, gura mea mă osîndește, și chiar dac-aș fi fără prihană, mă scoate vinovat". „Cu adevărat, Iov trebuie încercat pînă la urmă, pentru răspunsurile lui ca din gura unor oameni fără de lege" au decretat contemporanii și s-a grăbit posteritatea să accepte. Numai că, pînă la urmă, cum știm, Dumnezeul românilor i-a certat pe emisari și le-a zis: „mînia mea arde împotriva voastră, fiindcă n-ați vorbit despre mine adevărul, ca robul meu Iov."

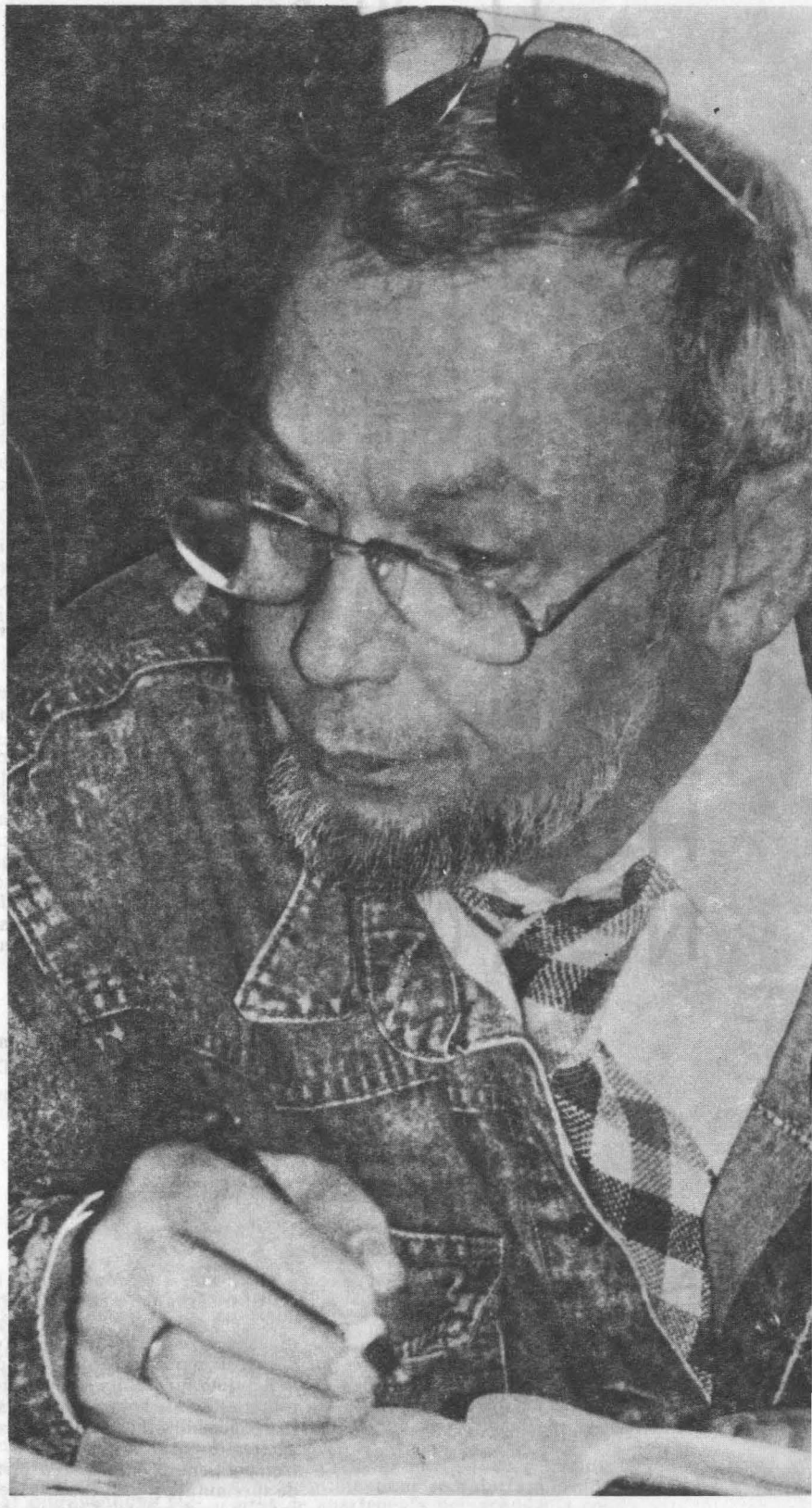
Nu sînt mulți, dar nici puțini cei care văd în Eminescu și Caragiale fața și reversul monedei naționale, sau „a filei două fețe" în termenii „Glossei". Lucru perfect adevărat: numai laolaltă masca rîsului și masca plînsului pot cuprinde integral spațiul scenei. Însă maniheismul acestei viziuni e periculos, întîi de toate prin ocultarea legăturilor de profunzime dintre cele două entități „antagonice". Eminescu și Caragiale sînt mult mai aproape unul de celălalt decît sîntem dispuși să acceptăm. Conservatorismul, scepticismul, fatalismul — ca trăsături comune — nu sînt nicidecum neglijabile. Ironia caustică, plictisul sarcastic, micile frivolități de salon, arietele de operetă și bufoneria butaforică există la Eminescu. După cum în Caragiale sînt destule zone de angoasă și mister psihologic, de furie patologică și de nostalgism, e drept, mai mult nastratinesc, decît romantic.

Am preferat să exaltăm pînă la monomanie melancolia, lăcrimosul, cosmicizarea, din Eminescu, paralel cu derizoriul, corozivul, satira atotdemolatoare și nihilul caragialian. Am extras din Eminescu voievodalul, utopia medievală, închizînd cu bună știință ochiul **caragialian** cu care Eminescu își privea epoca. După cum am extras din Caragiale cinismul și dezagregarea, ocolindu-i dispoziția pentru basm și feerie. O feerie balcanică, e-adevărat, ceea ce nu-i golește, însă, dimensiunea paseistă, fermecătoare ca impuls și finalitate. I-am uniformizat pe amîndoi, spre a-i putea opune perfect și spre a-i putea „mînca mai bine", vorba Lupului. N-am vrut, de fapt, să vedem **blestemul** existent în ambele ipostaze: fuga lui Eminescu în epoca Mușatinilor și exilul lui Caragiale nu-s niște realități chiar de lepădat. Iar adevărata cheie a celor două partituri va fi dată, peste ani, de Cioran, un „compozitor" în a cărui ființă conviețuiesc poetul „Dioramei" și autorul „Năpastei". Invectiva unuia și satira celuilalt reunesc în adînc două planuri pe care noi ne tot ostenim în van a le înțelege maniheist. O ciudată acromatopsie ne face să-l învelim pe unul în alb, pe celălalt în negru. Or, între Iisus și Iov diferențele sînt de destin și nu de substanță. **Aleși** sînt amîndoi, în scopuri și cu învestituri diferite, sigur, dar în numele aceleiași Identități.

„Inevitabilul Caragiale, așadar. După crunta devalorizare a eminescianismului în anii din urmă, cînd ideea Caragiale — lupta în numele ei, adică — se identifica apărării luciditații, a îndoielii ironice și a eufemismului satiric, acum cel pîndit de inflație este părintele lui Mitică. Abuzul de Caragiale îi supără, încă o dată, și pe erudiții megalomani, lipsiți, firește, de simțul umorului, ca și pe omul de pe stradă, contrariat să-și vadă elanurile progresiste bagatelizate-n moftologia jurnalistică. Dar chiar realul prețuitor al operei e nemulțumit de traficarea excesivă a valutei caragialiene, operație parcă anume făcută spre a crea noi și noi alergii.

Ceea ce vrea rubrica aceasta nu e nicidecum o aplicare a caragialismului la tulbureala politică și la mentalitățile zilei, ci o re-apropiere, prin bibliotecă, de fenomenul Caragiale. Prin recitirea presei de la finele veacului trecut, prin regăsirea unor exegeți aproape complet uitați (sau chiar necunoscuți), fișe de istorie literară, reluări și îmbogățiri ale „dosarului" biografic și de receptare, cu amiciții și detractori, cu salturi în timp de la 1900 la 1940 și de la 1890 la 1980, nu fără etalarea unor curiozități, a unor întîmplări picante sau comentarea ultimelor apariții în domeniu. De bună seamă, realitatea de ultimă oră va fi, măcar în subtext, prezentă. Dar nu întotdeauna, nu oricum și, mai ales, cu gîndul în primul rînd **la Caragiale** și abia apoi la noi.

Paneminescianismul și pancaragialismul sînt cele două impulsuri vitale ale românismului. Ele-și dispută de-o sută de ani supremația succedîndu-se ritmic la domnie, încercînd să se anuleze reciproc, ori, cel mai ades, să împărătească simultan. Numai că noi, cu ochii la tronul regal și la luptele fratricide, uităm că **supușii** au fost și sînt aceiași.



Lui DAN JITIANU, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de viață și a 25 de ani de activitate revoluționară... la Teatrul „Bulandra",

LA MULȚI ANI!

ZIUA MONDIALA A TEATRULUI 27 MARTIE

MESAJUL INSTITUTULUI INTERNATIONAL DE TEATRU (I.T.I.)

Dragi prieteni,

Mă adresez dumneavoastră, celor care profesează această meserie a noastră, o meserie unică, în primul rînd ca actor care, de aproape 40 de ani, se urcă pe scenă, de fiecare dată cu speranţa unei întîlniri de suflet cu publicul. Nimic nu este mai pasionant în viaţa noastră, nici mai dramatic, nici mai important decît aceste clipe. Sînt foarte fericit să redactez, cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului, acest mesaj destinat oamenilor de teatru şi publicului lor. Eu cred că trăim acum un moment în care speranţele oamenilor încep să se împlinească. În pragul ultimului deceniu al acestui secol, omenirea realizează o nouă străpungere spectaculoasă spre libertate şi democraţie, pentru ca valoarea supremă a omului să fie recunoscută din ce în ce mai mult. În Europa, în America, dictaturile atroce se prăbuşesc una după alta, pierzîndu-şi viitorul. Concepte de ordin social care umilesc omul şi-i opun pe indivizi unii altora dispar în trecut şi cedează locul supremaţiei drepturilor imprescriptibile ale omului. Istoria grăbeşte pasul. În fiecare zi apar schimbări care altădată ar fi avut nevoie de decenii. Sub ochii oamenilor, frontierele de stat nu mai constituie sămînţă de dezbinare, ci, dimpotrivă, devin puncte de contact prieteneşti. Cu un cuvînt din limbajul teatrului, întreaga lume redescoperă dialogul. Astăzi, popoarele îşi vorbesc unele altora la fel ca şi oamenii lor politici.

Sînt fericit să constat că teatrul rămîne credincios misiunii sale. Schimburile teatrale Est-Vest şi Nord-Sud se înmulţesc. Arta noastră posedă o trăsătură de neînlocuit: ea exprimă mai bine decît oricare alta caracteristicile naţionale ale popoarelor noastre, dar în acelaşi timp ea nu poate supravieţui decît prin contactul permanent al tuturor tradiţiilor teatrale din întreaga lume.

Dragi prieteni, ideea edificării Casei Europene este una dintre cele mai rodnice idei contemporane. Construind Casa teatrală a lumii, contribuim la concretizarea acestei idei. Sînt convins că omenirea, după atîţia ani de durere, va avea de cîştigat din această fraternitate. Vă chem să vă folosiţi întreg talentul vostru pentru a înlătura tot ceea ce e vulgar şi perimat, pentru a rămîne credincioşi idealului Umanismului. Astfel, vom contribui la triumful libertăţii, al drepturilor Omului şi la înflorirea personalităţii individuale.

Vă adresez salutul meu dumneavoastră, tuturor oamenilor de teatru, şi spectatorilor dumneavoastră.

Kirill Lavrov,
preşedintele Uniunii Oamenilor de Teatru din URSS,
preşedintele Centrului Sovietic al I.T.I.,
membru al Comitetului Executiv al I.T.I.

SĂRBATOARE REINSTAURATĂ

Mulţi ani, Ziua Mondială a Teatrului a fost o sărbătoare tristă. Nu numai fiindcă era celebrată formal, ci şi fiindcă în acea zi oamenii teatrului resimţeau parcă şi mai acut izolarea impusă: tot mai puţine turnee din străinătate, turnee româneşti peste hotare tinzînd către zero, firave posibilităţi de a călători, contactele personale — sarea în bucate! — sub control poliţienesc, informarea prin reviste de specialitate şi prin casete video — blocată de lipsa valutei. Culmea: dacă semnatarul tradiţionalului Mesaj anual al Institutului Internaţional de Teatru (ITI), text oricum supus cenzurii, era o personalitate rău văzută de oficialităţile noastre (Eugen Ionescu, de pildă, interzis în ţara natală din cauza atitudinii sale declarat ostile regimului rinocerist), Mesajul Internaţional era pur şi simplu ocultat, fiindu-i substituit un mesaj autohton, de preferinţă din partea unui artist aflat în graţiile nomenclaturii.

Falsul zid menit să reducă teatrul, umilindu-l, la condiţia de unealtă docilă, a căzut, ca un decor pictat în finalul unui spectacol modern. Prin scenă se poate circula în toate direcţiile. În spaţiul ei de rezonanţă e loc pentru tot felul de imprevizibile ecouri.

Primul semn al reintrării în firesc a fost sosirea în ţară a unora dintre regizorii şi criticii cărora atîţia ani le-am simţit lipsa: Andrei Şerban, Lucian Giurchescu, George Banu, Ana Maria Narti, David Esrig, Monica Săvulescu, Vlad

MESAJUL UNIUNII TEATRALE DIN ROMÂNIA (UNITER)

O uniune de teatru în România contemporană a fost un vis al nostru. Şi poate că mai este încă. În măsura în care interesele artistice nu se vor pierde în labirintul zilelor, e posibil să dăm un temei real creaţiei teatrale libere. Actorul, regizorul, scenograful, maestrul de lumini, compozitorul şi autorul dramatic se pot regăsi pe scena UNITER, pe scena Uniunii teatrale.

Teatrul românesc a supravieţuit în cîteva decenii, care ne vor mai obseda o vreme. De acum înainte, teatrul românesc începe să vieţuiască în patria liberă a culturii române. Uniunea noastră teatrală poate fi matca tuturor energiilor creatoare din teatrul românesc, nesupusă politicii, ci numai creativităţii autentice. Pentru că arta teatrului, prin însăşi esenţa ei umană, este o artă a comunicării, o artă care uneşte şi nu care dezbină. Uniunea noastră începe să devină un stimulator al efortului artistic, pe care îl va proteja, dar şi o oglindă europeană şi universală a miracolului teatral din ţara noastră.

Un început de drum pare o fatalitate: sîntem parcă mereu îndemnaţi să luăm totul de la început. Cazna Meşterului Manole să o privim acum ca pe un efort de a dura marile dimensiuni ale sentimentului românesc al fiinţei noastre.

Uniunea teatrală are cutezanţa de a propune acest nou pariu cu arta autentică. Depinde de noi să-l recîştigăm în beneficiul tuturor creatorilor valoroşi din teatru şi, în egală măsură, în beneficiul publicului cu care ei comunică prin artă, indiferent de limba în care această comunicare se realizează. Limbajul artei teatrale depăşeşte barierele etno-lingvistice.

Fie ca valoarea creaţiei autentice să însemneze drumul nostru de acum înainte.

UNITER

Mugur, Al. Tocilescu. Sînt aşteptaţi Liviu Ciulei şi Lucian Pintilie. Unii vin să ia pulsul artei scenice, alţii să scrie despre ceea ce se petrece aici, alţii aduc ajutoare sau se reped cîteva zile, doar aşa, de drag, să-şi vadă colegii, încă uluiţi că normalul a devenit brusc posibil. Cîţiva s-au şi angajat să lucreze, intuind că talentul lor, antrenat în condiţii de competiţie, şi experienţa pe care au dobîndit-o în contact cu mişcări teatrale din diverse ţări pot avea pentru noi efectul unui veritabil tonic cardiac. Nădăjduim că, în directă legătură cu aceasta, vor apărea pe scenele noastre decoruri de Radu şi Miruna Boruzescu, Florica Mălureanu, Dan Nemţeanu, Helmut Stürmer, Ovidiu Bubulac, Octavian Dibrov... Se vor întreprinde turnee din şi către România, artişti consacraţi de pe alte meridiane vor lua loc la pupitrul regizoral şi la planşeta scenografului, în cadrul unor programe calendaristice riguros întocmite, cum se practică peste tot, într-o ucenicie a disciplinei contractelor absolut necesară.

Se va ţese astfel la loc pînza sfîşiată. Pe afişe, numele citate, precum şi altele, vor sta alături de cele ale unor creatori care au asigurat supravieţuirea teatrului, într-o neostentativă dar tenace rezistenţă la presiunea politicii anticulturale: generaţia „profesorilor" — Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Ion Cojar, Dinu Cernescu; generaţia celor ce şi-au cucerit maturitatea preluînd din mers, pe umeri la început încă fragili, răspunderea — Cătălina Buzoianu, Dan Micu, Alexa Visarion, Mircea Corniţeanu; generaţia celor destul de tineri pentru a mai îndrăzni să greşească — şi nu mai dăm nume... Vom avea astfel un teatru întregit, în stare să depăşească traumele brutalei rupturi lăuntrice şi să-şi refacă legăturile osmotice.

Această zi de 27 martie 1990, petrecută sub auspiciile unui reconfortant sentiment de apartenenţă neîngrădită la comunitatea internaţională, reinstaurează în România sărbătoarea Teatrului. Urmează ca Teatrul însuşi, întrucît respiră liber şi stimulează libera respiraţie a publicului, să fie reinstaurat ca sărbătoare.

Ileana Popovici

SCENA LUMII

Începînd din 27 martie şi pînă la începutul lunii iunie spectatorii români beneficiază de un dar extrem de preţios din partea oamenilor de teatru francezi: turneul Le printemps de la liberté **(Primăvara libertăţii) organizat de Ministerul Afacerilor Externe din Franţa (secţia Relaţii culturale), Ministerul Culturii din România, Uniunea teatrală din România — UNITER şi serviciile culturale din România. Iniţiat de actori şi regizori francezi ca un gest de caldă solidaritate cu slujitorii scenei româneşti, cu iubitorii de teatru din ţara noastră, turneul înscrie pe afişul său nume dintre cele mai sonore ale spectacolului contemporan: Antoine Vitez, Gérard Desarthe, Patrice Chéreau, Virgil Tănase, Robert Pinget, Joel Jouanneau, Raymond Cousse, Hélène Delavaut, Massimo Schuster, Elisabeth Macocco, trupa „Treize vents", Peter Brook (enumerarea urmează ordinea calendaristică a spectacolelor).**

Acest adevărat festival de teatru francez se desfăşoară la Bucureşti, Timişoara, Cluj, Iaşi, iar fondurile rezultate din vinderea biletelor revin teatrelor care găzduiesc reprezentaţiile, adăugîndu-se altui dar oferit de oaspeţii noştri — ajutor tehnic pentru scenele pe care vor juca.

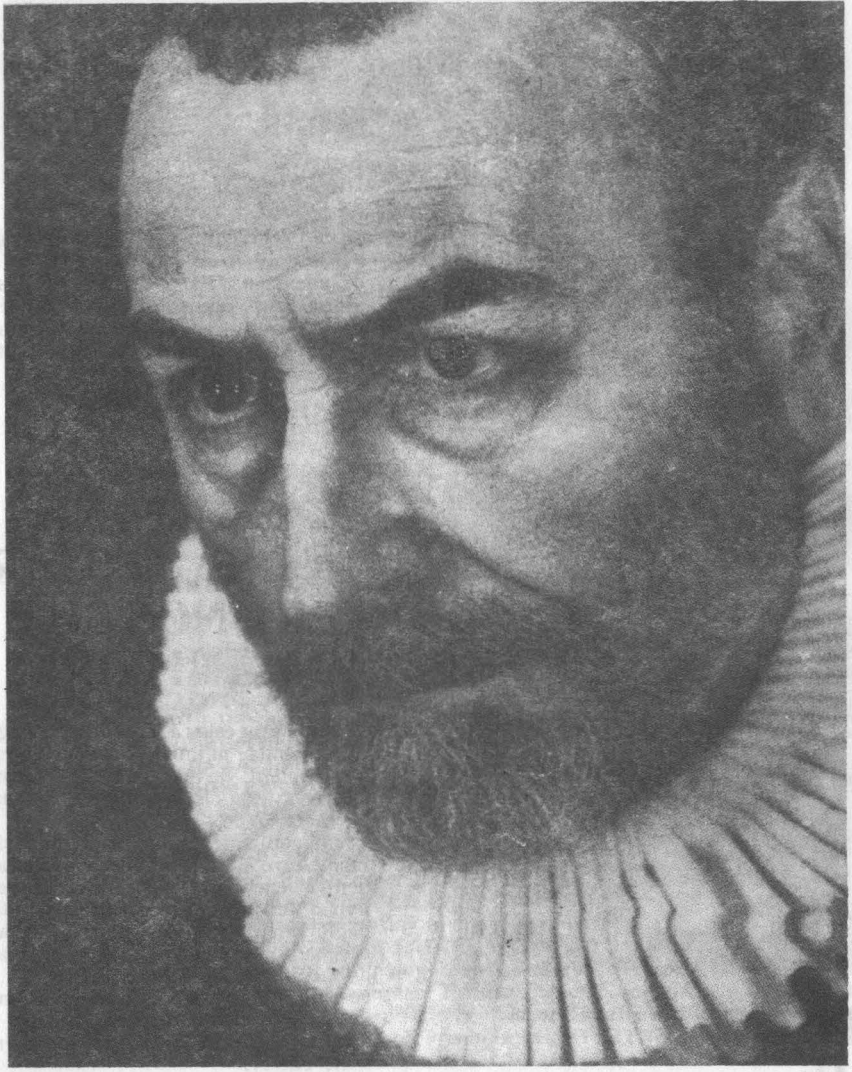
Iată emoţionante dovezi de prietenie cărora nu le putem răspunde decît cu aplauze; nu ne îndoim, însă, că acestea vor fi pe măsura sentimentelor de caldă gratitudine cu care întîmpinăm acest dar de suflet al teatrului francez.

TEATRUL AZI

EFICIENŢA, CU MAJUSCULĂ

Numele lui Alain Merlaud (pe care-l vedeţi în fotografie) va rămîne precis necunoscut publicului românesc ce va urmări spectacolele turneului francez. Şi totuşi, nu prea reuşesc să-mi imaginez desfăşurarea acestui turneu fără Alain Merlaud. Fără dinamismul lui lipsit de agitaţie, fără tonele de liste, programe, tabele pe care le poartă cu sine în teancuri impresionante şi în care — oricît ar părea de ciudat — nu se încurcă nici un moment, fără darul ubicuităţii pe care îl are, neîndoielnic, de vreme ce poate fi văzut în acelaşi timp la Otopeni, la Hotel „Dorobanţi", la sala Atelier a Naţionalului, la studioul teatrului „Bulandra", la Ministerul Culturii şi în multe, multe alte locuri. De o eficienţă de-a dreptul suspectă pentru obişnuinţele noastre tihnit-împiedicate, Alain nu se pierde cu firea, nu se precipită, nu se enervează (ba se enervează, dar nu risipeşte timpul cu „scene", taie gentil în carne vie şi trece la altă treabă), nu se lasă deturnat de umori „artistice" sau de inerţii „organizatorice". Şi, culmea: reuşeşte să pună pe toată lumea la treabă, fără a deveni antipatic.

Oare suma acestor calităţi (şi cîte altele, încă) defineşte profesia de organizator de turneu? Nu ştim. Ceea ce ştim este că defineşte, cu siguranţă, pe Alain Merlaud. □ **Cristina Dumitrescu**

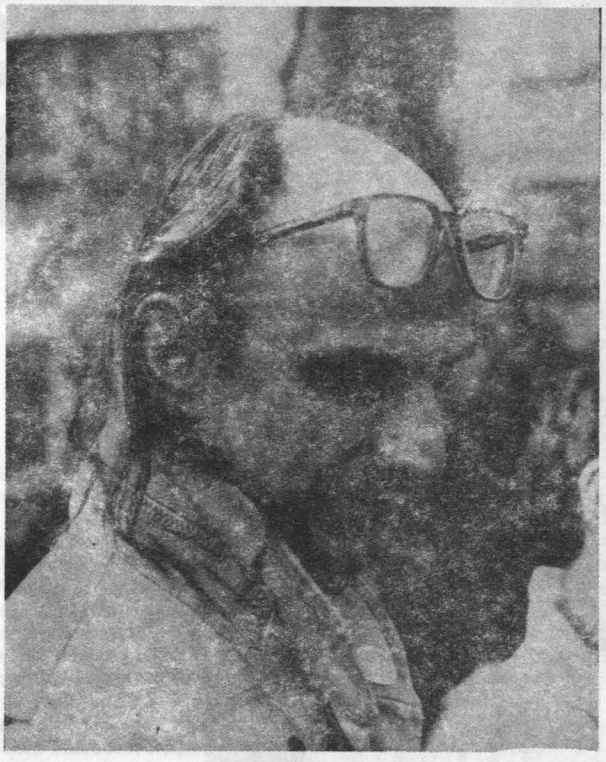


ANTOINE VITEZ — OMAGIU CUVÎNTULUI

Actor şi regizor de notorietate europeană, administrator al Comediei Franceze, **Antoine Vitez** cu al cărui recital a debutat seria de spectacole reunite de turneul teatral **Le printemps de la liberté,** face parte dintre acele vîrfuri ale vieţii artistice internaţionale despre care spectatorul român se obişnuise să citească în presa străină, de mulţi ani, astfel încît personalitatea sa îi devenise familiară. Portretul-robot pe care ni-l alcătuiserăm, preciza: un artist intelectual, o conştiinţă culturală, promotorul unui teatru în care Cuvîntul are drepturi supreme, iubitor al versului clasic, al textelor fundamentale ale literaturii franceze, dar interesat, deopotrivă, de poezia şi dramaturgia europeană modernă.

Şi iată, „bibliografia" a fost înlocuită, în fine, de contactul direct, scena Operetei bucureştene şi nu doar pagina de revistă a fost locul întîlnirii cu arta lui Antoine Vitez. Recitalul a confirmat „de visu" ceea ce aflaserăm din avidele dar inerent nesistematicele noastre lecturi. Cu un cucernic respect pentru cuvînt (şi poate, din nou, se cuvenea scris cu majusculă) actorul a citit din Mistral, Pascal, Cioran, Saint-John Perse, bucurîndu-se, parcă, de sunetele rostite, savurînd sonorităţi, luminînd vorbele din interior, alintînd vocalele, ordonînd silabele după reguli ale armoniei perfect cunoscute. Sentimentul pe care l-am încercat a fost acela că asistăm mai puţin la un recital, la un **spectacol,** cît la un exerciţiu, poate la o demonstraţie de arta actorului. Urechea noastră a fost îndemnată să diferenţieze franceza academică de provensală şi de rostirea specifică regiunii Bourgogne, limba poeţilor de limba filozofilor, franceza de azi de aceea de acum mai bine de un secol.

Şi ne-a mai oferit Antoine Vitez surpriza de a asculta versuri de Ana Blandiana, în limba română, încheind (sau încununînd) astfel un recital pe care l-am receptat ca pe un omagiu cuvîntului şi, totodată, omagiu României. □ **Cristina Dumitrescu**



DESARTHE, O LECȚIE DESPRE ADEVĂR

Pe aeroportul Otopeni, dincolo de „frontiera" simbolică din bare metalice, printre turiști sau oameni de afaceri cu zîmbete la fel de înțepenite ca și cravata pe care o poartă la gît, silueta lui GERARD DESARTHE. Nu l-am văzut niciodată pe scenă, dar din clipa în care l-am zărit în caraghioasa vînzoleală a aeroportului, am știut că el numai pe scenă există. Un aer simplu, distant și dominator, o figură osoasă, cu trăsături asimetrice și ochi adînci, aspru cenușii. Bîntuit de atîtea și atîtea scufundări în marile, eternele mistere ale ființei și mîntuit de tot atîtea ori în purgatoriul sublim care este jocul de teatru.

Aici, în România, va juca pentru un public nou. Dar el, DESARTHE, a vrut întîiul să facă acest dar țării aflate în plină revoluție. Cu semeția sa de indian aparținînd vreunei civilizații de mult apuse, dar și cu acea stranie, aventuroasă încăpățînare de colonizator, rătăcind printre ținuturi încă necucerite, marele actor îmi pare acum, aici, un simbol don quijotesc. Venit să „lupte" alături de năpăstuiții întru spirit, venit ca să dovedească și să-și dovedească deșărtăciunea condiției de vedetă, pășind pe un pămînt ars de realitate, ca să facă singurul lucru pe care îl știe face mai bine: teatrul.

S-ar putea, s-ar mai putea, desigur, ca periplul său în România să însemne o nouă curățire de Peer Gynt-ul jucat cîndva. „De acest personaj n-am putut scăpa. Pe Hamlet l-am îndepărtat cu ușurință din mine în cîteva săptămîni. Dar Peer Gynt se întoarce mereu, bate la ușă, mă cheamă... nu mă părăsește. De altfel, după ce l-am jucat atît, abia **după** ce l-am jucat atît de mult, am realizat că e pentru prima oară cînd joc viața unui om, iar nu fragmente din viața unui om. Poate de aceea nu mă mai părăsește personajul. Poate personajul a devenit **el** un fel de dublu al meu".

Oricum ar sta lucrurile și oricărui personaj am datora vizita lui DESARTHE, știu bine că, în vecinătatea marilor actori, a foarte marilor actori, plutește, inefabil, adevărul. Căci e atîta îndrăzneală în a porni tu, Hamlet, prinț al Danemarcei și tu Peer Gynt și tu Don Juan, către ținutul frămîntat și necunoscut al unei țări „de la porțile orientului"! Este îndrăzneala unui artist care a înțeles cum zgura lipicioasă a gloriei și a succesului trebuie din cînd în cînd îndepărtată, pentru ca acel adevăr inefabil pe care îl degajă prezența puținilor aleși, să nu își piardă din strălucire.

Corina Șuteu

VIRGIL TĂNASE UN REGIZOR ROMÂN NECUNOSCUT ROMÂNILOR

Adevărul este că, deși despre Virgil Tănase s-a vorbit mult în România, puțini i-au văzut spectacolele. Faimosul regizor-disident a fost cunoscut la noi — grație „Europei Libere", desigur, nu „Scînteii" — mai mult ca disident decît ca regizor.

A montat în provincie (la Iași și la Reșița) cîteva spectacole care au avut puține reprezentații, unele dintre ele doar pentru beneficiul comisiei de vizionare. Opiniile acestui „public avizat" au fost atît de entuziaste, succesul montării atît de deplin încît în unele cazuri (**Căsătoria**, de pildă, pe scena reșițeană) nu s-a mai simțit nevoia confirmării din partea publicului. Așa s-a făcut că înainte (sau în loc) de **a vedea** ce gîndește, ce știe Virgil Tănase, **am auzit** despre el. Înainte de a înțelege ce dorește, ce propune (pe scena teatrului) am aflat ce contestă, ce refuză (pe scena vieții noastre cea de toate zilele).

Aceste rînduri au fost scrise — la închiderea ediției — înainte ca spectacolele **Catastrofa** și **Melodie varșoviană** montate de Virgil Tănase și incluse în programul turneului să fi fost prezentate publicului. Opiniile despre acestea, precum și un interviu cu regizorul vor apărea în următorul număr al revistei, dar am dorit ca, din prima zi a turneului, să-i spunem: „Bun venit!" Și, bineînțeles, să-i urăm succes!

□ **Cristina Dumitrescu**

PRINTEMPS DE LA LIBERTE

TURNEU EXTRAORDINAR ORGANIZAT DE SECRETARIATUL DE STAT
PENTRU RELATII CULTURALE INTERNATIONALE DIN FRANTA
MINISTERUL CULTURII DIN ROMANIA
UNIUNEA TEATRALA DIN ROMANIA UNITER
SERVICIUL CULTURAL AL AMBASADEI FRANTEI LA BUCURESTI

BUCUREȘTI · TIMIȘOARA · CLUJ · IAȘI
martie · aprilie · mai

CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **A Word to Start With** (p. 2)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Paul Cornel Chitic, **A World with Innumerable Characters** (p. 4)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE. On the roll: Gogol's Government Inspector **at the Bulandra Theatre, Bucharest.** Selected and assembled by Ileana Popovici (p. 6)
IDEAS: Cristina Dumitrescu, **The Freedom to Err in a Different Way** (p. 13)
Valentin Silvestru: **The Right to Live and the Right to Die** (p. 14)
A QUESTION FOR... Cătălina Buzoianu, Dean of the Theatre Faculty; Victor Rebengiuc, Rector of the Institute of Theatre and Film Arts (IATC); Valeriu Moisescu, Head of the Chair of Theatre Directing at the IATC. **The Autonomy of Proposals and the Inertia of Disposals.** Presented by Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: **Doing Away with the Theatres?** (p. 18)
Why Did You Consent to Take On the Directorship? Answers from Victor Ernest Maşek, Director of the Nottara Theatre, and Grigore Gonţa, Director of the Ion Creangă Theatre. Assembled by Victor Parhon (p. 20)
„Where Do We Flee from Home?" (p. 22)
REVIEWS: Henry IV by Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Matters of Protocol** by Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** by Molière (Alice Georgescu); **The Gates of the Forest** by E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** by Tudor Popescu (Corina Şuteu) (p. 24)
THE TELEFADDIST'S CHRONICLE by Ştefan Cazimir (p. 31)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, **Sins and Virtues** (p. 32)
BOMBAST: Alice Georgescu, **„The Expressive Expression"** (p. 33)
DIALOGUE: Interviews with Alexandru Tocilescu and David Esrig by Victor Parhon (p. 34)
OTHER ARTS: Bedros Horasangian, **The Seagull, The Cherry Orchard... and the Generals** (p. 38); Paul Cornel Chitic, **The Painter as Character** (p. 40)
THE UNAVOIDABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **From Job to Pan** (p. 40)
The International Day of the Theatre (p. 42)
THE THEATRE AT LARGE: „Printemps de la Liberté" on Tour in Romania; A Portrait: Alain Merlaud; **Vitez, Paying Homage to the Word; Desarthe — A Lesson in Truthfulness; Virgil Tănase — a Romanian Theatre Director unknown to the Romanians** (p. 44)
The 1989 Awards of the Section of Theatre Criticism, History and Theory of the Union of the Theatre Artists of Romania (UNITER) (3rd cover)

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, **Un mot pour commencer** (p. 2)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Paul Cornel Chitic, **Un monde aux innombrables personnages** (p. 4)
LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE: Le Révizor **de Gogol au Théâtre Bulandra.** Montage réalisé par Ileana Popovici (p. 6)
IDÉES: Cristina Dumitrescu, **La liberté d'avoir tort d'une autre manière** (p. 13)
Valentin Silvestru: **Droit à la vie et droit à la mort** (p. 14)
UNE QUESTION POUR... Cătălina Buzoianu, doyen de la faculté de théâtre; Victor Rebengiuc, recteur de IATC; Valeriu Moisescu, principal titulaire de la chair de mise en scène de IATC. **Liberté de proposer et apathie de disposer.** Propos recueillis par Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: **Suppression des théâtres?** (p. 18)
Pourquoi avez-vous accepté la fonction de directeur? Répondent: Victor Ernest Maşek, directeur du Théâtre „Nottara" et Grigore Gonţa, directeur du Théâtre „Ion Creangă". Assemblage réalisé par Victor Parhon (p. 20)
„Où on s'échappe de chez soi?" (p. 22)
CHRONIQUE DRAMATIQUE: Henri IV de Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Choses du protocole** de Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** de Molière (Alice Georgescu); **Les portes de la forêt** de E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** de Tudor Popescu (Corina Şuteu) (p. 24)
LA CHRONIQUE DU TÉLÉFAGUE de Ştefan Cazimir (p. 31)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, **Péchés et vertus** (p. 32)
S'ENIVRER DES PAROLES: Alice Georgescu, **„L'expression expressive"** (p. 33)
DIALOGUE: Interviews avec Alexandru Tocilescu et David Esrig, réalisés par Victor Parhon (p. 34)
ARTS: Bedros Horasangian, **„La mouette, La cerisaie et les généraux"** (p. 38); Paul Cornel Chitic. **Un peintre en tant que personnage** (p. 40)
CARAGIALE, L'INEVITABLE: Dan C. Mihăilescu, **De Job à Pan** (p. 42)
Le jour mondial du théâtre (p. 42)
LA SCÈNE DU MONDE: Un témoignage relatif au tournée **„Printemps de la liberté";** Portrait du réalisateur Alain Merlaud; **Vitez, hommage à la Parole; Desarthe, un plaidoyer pour la vérité; Virgil Tănase, un metteur en scène roumain inconnu aux Roumains** (p. 44)
Les prix 1989 de la section de critique théâtrale et de théâtrologie de UNITER (couverture III);

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, **Ein Wort beim Anfang** (S. 2)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Paul Cornel Chitic, **Eine Welt mit unzähligen Gestalten** (S. 4)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE. Angekündigt: Der Revisor **von Gogol am Bulandra-Theater.** Zusammengestellt von Ileana Popovici (S. 6)
IDEEN: Cristina Dumitrescu, **Die Freiheit, andere Fehler machen zu dürfen** (S. 13)
Valentin Silvestru, **Das Recht auf Leben und das Recht auf Tod** (S. 14)
EINE FRAGE AN... Cătălina Buzoianu, Dekan der Theaterhochschule; Victor Rebengiuc, Rektor des Instituts für Theater — und Filmkunst; Valeriu Moisescu, Leiter des Regiekatheders. Zusammengestellt von Victor Parhon (S. 16)
Paul Cornel Chitic, **Die Auflösung der Theaterhäuser?** (S. 18)
Weshalb haben Sie den Intendantenposten angenommen? Es antworten: Victor Ernest Maşek, **Intendant des Nottara-Theaters und** Grigore Gonţa, **Intendant des Ion-Creangă-Theaters (zusammengestellt von** Victor Parhon) (S. 20)
„Wohin gehen wir, wenn wir von Zuhause fliehen?" (S. 22)
THEATERCHRONIK: Heinrich IV von Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Eine Protokollsache** von Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** von Molière (Alice Georgescu); **Die Tore des Waldes** von E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** von T. Popescu (Corina Şuteu) (S. 24)
DIE CHRONIK DES FERNSEHFRESSERS von Ştefan Cazimir (S. 31)
PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, **Sünden und Tugenden** (S. 32)
WORTTRUNKENHEIT: Alice Georgescu, **„Ausdrücklicher Ausdruck"** (S. 33)
DIALOG: Gespräche mit Alexandru Tocilescu **und** David Esrig **gefürt von** Victor Parhon (S. 34)
KÜNSTE: Bedros Horasangian, **Die Möwe, Der Kirschchgarten und die Generäle** (S. 38); Paul Cornel Chitic, **Ein Maler als Gestalt** (S. 40)
WIEDER EINMAL CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu **Von Iov zu Pan** (S. 40)
DER INTERNATIONALE THEATERTAG (S. 42)
WELTBUHNE: Ein Bericht über **Printemps de la Liberté;** Ein Porträt Alain Merlauds; **Vitez, Lob des Wortes; Desarthe, Einführung in die Wahrheit; Virgil Tănase, ein den Rumänen unbekannter rumänischer Regisseur** (S. 44)
Die Preise der Abteilung für Theaterkritik und — wissenschaft der UNITER (Umschlag III)

SUMARIO

ANTITESIS: Dumitru Solomon, **Palabras para empezar** (p. 2)
EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Paul Cornel Chitic, **Un mundo con un sinnumero de personajes** (p. 4)
LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO: En la lista: El revisor **de Gogol en el escenario del Teatro Bulandra.** Apuntes de Ileana Popovici (p. 6)
IDEAS: Cristina Dumitrescu, **La libertad de equivocarse de otra manera** (p. 13)
Valentin Silvestru: **El derecho a la vida y el derecho a la muerte** (p. 14)
UNA PREGUNTA PARA... Cătălina Buzoianu, decano de la Facultad de teatro; Victor Rebengiuc, rector del IATC; Valeriu Moisescu, titular de la cátedra de dirección de escena. **La autonomia de proponer y la inercia de decidir.** Notas consignadas por Victor Parhon (p. 16)
Paul Cornel Chitic: **El desmantelamiento de los teatros?** (p. 18)
¿Por qué habéis aceptado ser director de teatro? Contestan: Victor Ernest Maşek, el director del teatro „Nottara" y Grigore Gonţa, el director del Teatro „Ion Creangă". Respuestas anotadas por Victor Parhon (p. 20)
¿Adónde huimos de casa? (p. 22)
LA CRÓNICA TEATRAL: Enrico IV de Pirandello (Cristina Dumitrescu); **Cosas de protocolo** de Paul Everac (Marian Popescu); **Dom Juan** de Molière (Alice Georgescu); **Las puertas del bosque** de E. Wiesel (Victor Parhon); **Terra II** de Tudor Popescu (Corina Şuteu) (p. 24)
CRÓNICA DEL TELEFAGO de Ştefan Cazimir (p. 31)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **Pecados y virtudes** (p. 32)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, **La „expresión expresiva"** (p. 33)
DIÁLOGO: Entrevistas con Alexandru Tocilescu y David Esrig, realizadas por Victor Parhon (p. 34)
LAS ARTES: Bedros Horasangian, **La gaviota, El jardin de los cerezos y los generales** (p. 38); Paul Cornel Chitic, **Un pintor como personaje** (p. 40)
EL INEVITABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **De Iov a Pan** (p. 40)
El dia mundial del teatro (p. 42)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Apuntes sobre la jira de **Printemps de la liberté;** Retrato del productor Alain Merlaud; **Vitez, el homenaje a la Palabra; Desarthe, una cátedra para la verdad; Virgil Tănase, un director de escena rumano desconocido a los rumanos** (p. 44)
Los Premios 1989 del Departamiento de Critica y Teatrologia de UNITER (III-a portada)